Universidad de Buenos Aires
Programa de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras
Carrera de Especialización en Traducción Literaria (Cetralit)

Trabajo Final Integrador

Kazuya Sakai y la traducción del japonés en Argentina durante el período 1950-1960

Estudiante: Magalí Libardi
Año de cursada: 2018
Tutora: Alejandrina Falcón
Fecha de presentación: 13 de marzo de 2021

Índice

1. Introducción

Kazuya Sakai es una figura multifacética que se destaca, entre otros motivos, por haber sido el pionero de la traducción literaria directa del japonés en Latinoamérica. A través de sus versiones, prólogos, ensayos, reseñas y trabajo académico, Sakai se dedicó con esmero a la difusión de la literatura japonesa entre los lectores hispanohablantes. Junto a Osvaldo Svanacini estuvo a cargo de la colección Asoka de obras orientales, dirigió la revista *Bunka*, colaboró en *Sur*, fue director artístico y jefe de redacción de *Plural* y profesor de Estudios Orientales. A lo largo de su vida, publicó numerosas traducciones de obras japonesas, entre las que figuran las obras de Akutagawa, Mishima y Dazai que tradujo en Argentina durante la primera etapa de su carrera, y que fueron publicadas por las editoriales López Negri, Sur y La Mandrágora (luego llamada Mundonuevo). Sus traducciones abrieron las puertas a una literatura hasta entonces casi inexplorada en español y siguen vigentes en la actualidad.

El objetivo general de este estudio de caso es, siguiendo la descripción de Christopher Rundle sobre el propósito que debe guiar toda semblanza o instancia de investigación microhistórica (2018: 239), expandir las líneas narrativas de la historia cultural e integrar a ellas la vida y obra de una figura poco explorada desde el punto de vista de su trayectoria como traductor. En términos más específicos, atiende a interrogantes semejantes a los que guiaron el proyecto de investigación «Figuras del traductor en la cultura argentina» dirigido por Alejandrina Falcón (2016-2018), pues busca comprender qué competencias, representaciones e intereses orientaron a quien fuera el único traductor del japonés al español durante la década de 1950 –que coincide en ser la primera década de la labor traductora de Sakai– y, simultáneamente, qué representaciones legitimaron sus intervenciones en la industria editorial.

En el ámbito de la antropología, Clifford Geertz ha destacado la importancia de la descripción densa en el estudio de casos singulares (1973: 27). Esto implica describir no solo la conducta sino también el contexto y su valor simbólico, para así dotarla de significación. Dentro de los Estudios de Traducción, Lawrence Venuti ha señalado que las decisiones que se ven plasmadas en la versión de un traductor deben describirse, explicarse y evaluarse teniendo en cuenta el contexto social y cultural en el que se produce y recibe dicha traducción (1995: 268), pero es en la «analítica del traductor» como aparece elaborada en el libro póstumo de Antoine Berman *Pour une critique des*

traductions: John Donne (1995) que la propuesta de Geertz encuentra su correlato más claro. Berman ofrece allí una serie de preguntas sobre la relación del traductor con su realidad ideológica, social y espaciotemporal que se configuran como un modo productivo de construir una descripción densa, tendiente a explorar los tres parámetros que las dotan de significación: la posición traductiva, el proyecto de traducción y el horizonte de traducción (1995: 74).

Esta investigación parte de la premisa de que, efectivamente, la identificación de los factores contextuales que informan la práctica del traductor, así como del lugar que este ocupa en el espacio cultural, las normas de traducción vigentes en su ámbito de ejercicio y su grado de legitimación, es fundamental para comprender las dinámicas que rigen la importación literaria en la que participa. Para lograr una descripción densa del caso que se aborda en esta investigación será necesario adoptar un enfoque interdisciplinario, que incorpore al estudio de la figura del traductor nociones propias de los estudios culturales, la sociología y la antropología, haciendo especial hincapié en las particularidades propias de la traducción entre dos lenguas no centrales a mediados del siglo XX. Se intentará construir un objeto histórico, dando cuenta tanto de los factores internos como externos que contribuyeron a su manifestación, para de ese modo responder las preguntas planteadas por Berman y explicitar la identidad social de Sakai y su posición traductiva, con el objetivo de contribuir a la expansión de los estudios académicos sobre la historia de la traducción editorial en Argentina. Se analizará un corpus de fuentes primarias conformado por traducciones, prólogos, notas del traductor y notas al pie, así como ensayos y reseñas, a fin de comprender la impronta de esta figura en la configuración del sistema argentino de literatura japonesa traducida y señalar el tipo de mediación que ejerció durante las primeras etapas de reconocimiento de la identidad literaria japonesa desde Latinoamérica.

2. Estado de la cuestión

Es una ventaja para este estudio que la importancia de la investigación histórica dentro del campo de los Estudios de Traducción prácticamente ya no requiera defensa en la segunda década del siglo XXI. Desde el llamado «giro cultural» impulsado por Susan Bassnett y André Lefevere (1990) –que animó a la vinculación explícita de los Estudios de Traducción y los Estudios Culturales–, se ha enfatizado la necesidad de establecer

métodos de investigación que sean conducentes a la ampliación de la incipiente subdisciplina conocida como Historia de la Traducción.

En el prefacio a la primera edición de *Translators through History* (Delisle & Woodsworth, 1995), Jean-François Joly hace hincapié en la importancia de escribir la historia de la traducción a fin de iluminar la actividad de los traductores, «those discreet labourers» (1995: XX). Ese mismo año aparece el popular volumen *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, de Venuti (1995) (reeditado en el año 2008), que constituye una de las primeras historizaciones de los grandes debates en el ámbito de la traducción en lengua inglesa acaecidos durante los últimos cuatro siglos y propone reincorporar a los relatos históricos las prácticas traductoras y los actores que las llevan a cabo. Andrew Chesterman ha apuntado que, desde entonces, buena parte de la investigación relacionada con la historia de la traducción ha enfatizado la figura del traductor, entendida como un individuo que habita en circunstancias específicas. El enfoque histórico de Delisle y Woodsworth (1995) y el de Anthony Pym (2009) forman parte de la subcategoría dentro de la sociología de la traducción que él denomina «sociología de los traductores» (2006: 12). Pym también sostiene el valor de estudiar al agente, el material y el momento que coindicen en el acto traductor, e inaugura la categoría de «mediador multidiscursivo» (Pym, 2009: 33), que revestirá especial importancia en el presente análisis. En el ámbito particular de los estudios de la figura del traductor en contacto con lenguas de poca circulación en el sistema literario mundial, Emiko Okayama ha aplicado la categoría inaugurada por Pym al estudio del traductor del chino Kanzan Okajima en la Nagasaki del siglo XVIII (2012).

El enfoque que Berman elabora a lo largo de toda su obra también puede englobarse en la categoría más amplia que constituye la sociología de los traductores. Ya en su ensayo de 1989, «La traducción y sus discursos», Berman llama a la reflexión sobre la invisibilidad histórica de quienes traducen. No obstante, es en *Pour une critique des traductions: John Donne,* su libro póstumo publicado en 1995, que insta a «ir hacia el traductor» y formula las preguntas sobre la relación entre el traductor y el mundo que guían esta investigación:

> Lo que nos importa es saber si es francés o extranjero, si es «solo» traductor o si ejerce otra profesión significativa, como la docencia (es el caso de una parte muy importante de los traductores literarios en Francia); queremos saber si también es autor y si ha producido obras; de qué lengua(s) traduce, qué relación(es) establece con ella(s); si es

> bilingüe, y de qué tipo; qué géneros de obras suele traducir y qué otras obras ha traducido; si es politraductor (lo más frecuente) o monotraductor (como Claire Cayron); queremos saber cuáles son, entonces, sus campos lingüísticos y literarios; queremos saber si ha hecho obra de traducción en el sentido anteriormente indicado y cuáles son sus traducciones centrales; si ha escrito artículos, estudios, tesis, trabajos sobre las obras que ha traducido; y, por último, si ha escrito sobre su práctica de traductor, sobre los principios que la guían, sobre sus traducciones y la traducción en general (1995: 73).

Berman explica que la información recopilada debe luego remitirse a la exploración de tres parámetros: la posición traductiva, el proyecto de traducción y el horizonte traductivo. Jean-Marc Gouanvic (2006) ha destacado el valor del enfoque de Berman y, haciendo uso de algunos conceptos claves procedentes de la sociología de Bourdieu que son particularmente productivos para abordar los interrogantes de Berman y también serán fundamentales para el presente análisis, estudia las trayectorias de Coindreau y Duhamel, dos traductores franceses de literatura estadounidense entre 1920 y 1950, describiendo las modalidades internas y externas de su práctica. La misma noción bourdieusiana de *habitus* con la que trabaja Gouanvic es retomada por Kristiina Abdallah (2014) en su estudio de la trayectoria de dos traductores fineses contemporáneos. Abdallah concluye que: «the concept of *habitus* can indeed bring added value to the analyses of agency and the interviewees' work trajectories, the reason being that *habitus*, unlike the concept of Latour's agency, allows the researcher to incorporate the interviewees' personal dispositions, including emotions, in their study» (2014: 126). Por su parte, Sameh Hanna (2016) encuentra en la sociología de Bourdieu un meta-lenguaje apropiado para describir las complejidades de los fenómenos traductivos (2016: 201) que se manifiestan en sus investigaciones sobre Khalīl Muṭrān y las traducciones de Shakespeare al árabe.

En lo que respecta a los antecedentes académicos directos de este trabajo, Kana Takaki ha producido la tesis doctoral *Kazuya Sakai y el «Nuevo Arte» de América Latina: migraciones y expresiones de un artista kikoku nisei* (2018) para la Universidad de Estudios Internacionales de Tokio, así como varios artículos preliminares (2016-2019). En sus investigaciones, Takaki busca analizar las prácticas artísticas y culturales de Sakai desde la perspectiva de la historia de los inmigrantes japoneses y los estudios culturales latinoamericanos, y propone la idea de «nuevo arte» para vincular su posición como artista plástico y traductor. Según Takaki, la relación que Sakai establece con la «novedad», tanto mediante el uso y combinación de varias técnicas expresivas como a

través del estudio, traducción y difusión de la literaria japonesa moderna, le permite superar las tensiones Oriente-Occidente, tradición-modernidad y Argentina-Japón (2018: 7-8) que intervienen en la definición de su identidad. El presente trabajo pretende complementar, desde la perspectiva de los Estudios de la Traducción y la sociología de los traductores, la investigación biográfica abordada por Takaki, ampliando específicamente el análisis de las dinámicas que atravesaron las prácticas de Sakai como importador literario (Wilfert, 2002: 33-46) durante su etapa en Argentina.

En el ámbito local aún no se han publicado investigaciones relacionadas con la traducción literaria desde el japonés, ni estudios detallados sobre figuras que hayan traducido desde lenguas asiáticas. Como se verá a continuación, que Sakai haya sido traductor de una lengua periférica en el sistema mundial de traducciones (de Swaan, 2001) implica problemáticas particulares que no encuentran un correlato directo en las prácticas de traducción entre centro-semicentro o entre lenguas semicentrales (Heilbron, 1999: 434), y que se vinculan también a la figura de traductor bicultural o migrante (Falcón, 2018). No obstante, existe un caudal de investigaciones locales producidas en las últimas décadas en torno a la figura del traductor que exponen nociones y criterios también presentes en esta investigación.

La constelación del sur (2004), el estudio pionero de Patricia Willson, analiza parte de la trayectoria traductora de tres figuras prominentes de la historia literaria y editorial argentina (Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco). A partir de una postulación de Borges en su ensayo «Las dos maneras de traducir» y mediante un cotejo minucioso, Willson construye categorías para describir a los tres escritores-traductores («la traductora romántica», «el traductor vanguardista» y «el traductor clásico», respectivamente). En este sentido, la caracterización de José Bianco como un traductor preocupado por el uso diestro de una lengua de traducción con pocas marcas regionales y por la traslación de las marcas «estético-ideológicas» del texto original encontrará su reflejo en las prácticas de Sakai. Siguiendo el enfoque de Willson y sistematizando las categorías de análisis textual en estrategias de nivel léxico-semántico (onomástica, toponimia, referencias culturales, lagunas lingüísticas, fraseologismos, perífrasis, etc.), sintáctico (puntuación, desplazamientos, síntesis, etc.), paratextual (prólogos del traductor, notas del traductor, comentarios, etc.), y tipográfico (uso de bastardillas, comillas, etc.) también exploradas en el presente estudio, Andrea Pagni (2017) trabaja las traducciones de Xul Solar a partir de la conceptualización de «escenas de

traducción» propuesta por Nora Catelli y Marietta Gargatagli (1998) y enriquecida por Willson (2008: 181-182) para «pensar la tensión entre proyectos de traducción públicos o privados y políticas culturales de estado» (2017: 46). Pagni coteja dos versiones del mismo relato realizadas en la misma época por Francisco Ayala y Xul Solar y concluye que, como agentes traductores, ambos quedan «enfrentados implícitamente en una escena de traducción en la que se dirime el conflicto de jerarquías lingüísticas derivadas todavía de la situación colonial» (2017: 69). En la presente investigación sobre las prácticas traductoras de Sakai también se introducirá un cotejo con otra versión producida en la misma época, a fin de analizar las manifestaciones de los *habitus* traductores, los horizontes de traducción y los mecanismos de consagración vigentes en ese momento.

Asimismo, en la línea de la reconstrucción de figuras en un contexto histórico-cultural determinado, se inserta el libro recientemente publicado de Claudia Fernández Speier (2019), en el que se plasma su investigación doctoral de 2013. En su exploración de las traducciones argentinas de la Divina Comedia, Fernández Speier toma los estudios de Berman como marco y recrea el horizonte de expectativa de los distintos proyectos, llamando la atención sobre la importancia del aparato paratextual. De modo similar, pero en un trabajo muy breve presentado en el Tercer Congreso Internacional organizado por la Universidad Federal del Sur (Rusia) y la Universidad de Cádiz (España) en 2017, Omar Lobos presentó a tres traductoras al español de procedencia rusa: Galina Tolmachova, Lila Guerrero e Irina Bogdaschevski, que realizaron en Argentina las primeras versiones directas de obras de Pushkin, Chéjov, Maiakovski, Gorki y Tsvetáieva, entre otros. Lobos enfatiza en este caso la condición de traductoras migrantes: «creemos que hay que distinguir entre aquel que fue invitado a una casa ajena y vuelve fascinado a contarnos cómo es, y aquel que viene a hablarnos de su hogar de la infancia» (2017) y encuentra en el análisis del componente paratextual rastros de la «afectividad familiar» de la que las traductoras se nutren para despertar el interés de los nuevos lectores. Si bien los extensos prólogos de Sakai son, en general, antitéticos en lo que respecta al despliegue de tácticas de «contagio emotivo», refuerzan la tesis de Lobos en lo que refiere a la importancia de los prólogos escritos por el traductor cuando es necesario crear condiciones propicias para la curiosidad en el contexto de recepción de una literatura poco familiar o directamente inexplorada.

La tesis doctoral de Laura Fólica *Reescrituras de la espiral Producción y recepción de Ubu roi de Alfred Jarry en Francia y su traducción y recepción en Argentina y España (1896-2016)* (2016) es particularmente pertinente en el contexto de esta investigación, pues no solo reconstruye la trayectoria del traductor profesional Juan Estaban Fassio, quien junto a Enrique Alonso realizó en Argentina la primera traducción de *Ubú rey* durante la misma década en la que Sakai publicaba las primeras versiones de las obras japonesas que se analizan en estas páginas (la traducción de Fassio y Alonso fue publicada en 1957), sino que, como el presente análisis, incorpora a su exploración las reediciones de las obras publicadas por el Centro Editor de América Latina y, desde el aspecto teórico, trabaja con la noción bourdieusiana de *habitus* para examinar la figura del editor Francisco Porrúa (2016: 329).

El *habitus* es central en el trabajo de Jeremías Bourbotte sobre las prácticas del escritor-traductor Juan Rodolfo Wilcock en las editoriales argentinas entre 1945 y 1959 (2020). Bourbotte propone que las tensiones que se revelan en el repertorio relativamente ecléctico de Wilcock son producto de un *habitus* de traductor «configurado a partir de una red de relaciones empresariales y político-ideológicas del campo editorial argentino de los años 40 y 50» (2020: 28) y de determinadas creencias «sobre el estatuto de una traducción emplazadas en una tradición romántica» (2020: 42). La noción también está muy presente en el libro de 2018 de Alejandrina Falcón, *Traductores del Exilio*, una reelaboración de su tesis doctoral en la que se reconstruye la «biografía colectiva» de un grupo de agentes mediadores en el exilio. En esa investigación, Falcón reafirma la importancia de indagar sobre la identidad social de los importadores literarios y de describir el *habitus* del traductor a través del estudio de numerosos casos y reconstrucción de trayectorias (Marcelo Cohen, Eduardo Goligorsky, Ana Goldar, Horacio Vázquez-Rial, Ana María Becciú y Andrés Ehrenhaus son algunas de las figuras estudiadas), que ponen de manifiesto la complejidad de la figura del traductor: «Hubo, como sostiene Berman (1995: 74-75), tantas posiciones traductivas como exiliados traductores o, mejor dicho, como exiliados que tradujeron» (2018: 202). Su trabajo con el marco de la «doble no partencia» propuesto por Saítta (2007: 25) para analizar la dimensión de la variedad de lengua en las traducciones editoriales de este grupo se puede pensar como un contrapunto al concepto de «doble interpelación» (Gaviratti e Ishida, 2017) que incorpora este trabajo en relación con la identidad argentina-japonesa de Sakai.

3. Marco Teórico

Se ha adelantado que el presente trabajo hará uso de conceptos provenientes de diversas disciplinas afines para presentar una representación densa de la primera década en la trayectoria como traductor de Kazuya Sakai. El primero de estos conceptos es el de microhistoria, ya que la investigación habrá de abordarse desde el enfoque propuesto por Jeremy Munday (2014), quien, siguiendo a su vez a Levi (1991) y Ginzburg (1976, 1993), propone aplicarlo en el contexto de los Estudios de Traducción para comprender mejor los modos en los que el análisis detallado de la experiencia del individuo iluminan el relato más amplio de la historia de la traducción en distintos contextos culturales y socio-históricos (2014: 65). Munday ve en estas nuevas narrativas el potencial para desafiar el discurso histórico dominante, siempre y cuando se tenga también en cuenta que esas narrativas esconden sus propios sesgos (Munday, 2014: 77).

Un modelo que se ajusta a las necesidades del estudio de caso o la microhistoria en la traducción es, como señala Chesterman (2006: 13), el que elabora Pierre Bourdieu. El encuadre de los hechos históricos en el marco que proporcionan los conceptos de «trayectoria», «campo» y «*habitus*» permite sortear algunos de los escollos que se desprenden de la «ilusión biográfica» (Bourdieu, 2011: 122) y evitar así forzar el relato histórico para dotarlo de una intencionalidad implícita.

La noción de trayectoria según Bourdieu comprende las posiciones que ocupa sucesivamente un escritor en los estados sucesivos del campo literario (citado en Hanna, 2016: 94). Hablar de la trayectoria de un agente en un campo particular permite entender su práctica mediante su puesta en relación con los posicionamientos disponibles dentro del campo en un momento determinado y con el capital económico y simbólico que lo estructuran, así como con las redes relacionales intra y transcampo en las que operan (Hanna, 2016: 94). Hanna agrega que:

> The assumption that cultural products are fashioned by historical processes can be meaningful only when the decisions and choices made by producers of culture are seen as the outcome of a dynamic agency that adjusts itself in time and different socio-cultural settings. Bourdieu's description of the 'trajectory' made by producers of culture across time and space echoes this understanding of the historicity of human agency (2016: 204).

Así, las distintas instancias en la trayectoria de Sakai, desde sus mediaciones dentro de la comunidad japonesa-argentina hasta la publicación a través de la editorial *Sur* de la

única novela que tradujo en Argentina, pueden pensarse como decisiones que responden tanto a las dinámicas propias del campo cultural en momentos determinados como a la acumulación paulatina de capital simbólico resultante de las intervenciones previas de Sakai en dicho campo.

Bourdieu define el campo como un espacio estructurado pero no estático, sino dinámico y relacional, en el que la puja por transformar o conservar el campo de fuerzas es constante. En el campo intelectual y artístico, la competencia se da en torno de la legitimidad cultural (2002: 11). Esto significa que las prácticas ejercidas dentro de un determinado campo pueden vincularse a las posiciones disponibles en el campo, los paralelismos con otros campos, y las estructuras propias del espacio social en el que queda comprendido el campo. Se trata de un constructo que, en términos de Gouanvic, ofrece una perspectiva productiva para describir la realidad en lugar de intentar asir la realidad (2002: 99).

El tercer concepto bourdieusiano que utiliza esta investigación es el de *hábitus*. El *habitus* es «el sistema de disposiciones duraderas y transponibles» que generan y organizan «prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su objetivo sin suponer el punto de mira consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlas» (citado en Chauviré y Fontaine, 2008: 67). El *habitus* es el producto de la historia del campo en el que opera el individuo y de la historia de su trayectoria en el espacio social (Hanna, 2016: 44). Es, además, acumulativo y maleable. Al respecto de esta cualidad dinámica Bourdieu señala:

> L'habitus n'est pas le destin que l'on y a vu parfois. Étant le produit de l'histoire, c'est un système de dispositions ouvert, qui est sans cesse affronté à des expériences nouvelles et donc sans cesse affecté par elles. Il est durable mais non immuable. Cela dit, je dois immédiatement ajouter que la plupart des gens sont statistiquement voués à rencontrer des circonstances accordées avec celles qui ont originellement façonné leur habitus, donc à voir des expériences qui viendront renforcer leurs dispositions (1992: 108-109).

Para Bourdieu, entonces, el objeto de las ciencias sociales es el estudio de «la relación doble y oscura» entre los *habitus* y los campos (1992: 102). El primer trabajo en incorporar la noción de *habitus* a los Estudios de Traducción fue el de Daniel Simeoni, titulado «The Pivotal Status of the Translator's Habitus» (1998). Simeoni considera pertinente usar la teoría de Bourdieu para analizar las tensiones en el *habitus* traductor que se desprenden de las influencias interculturales y globales a las que está

sujeto (1998: 21). No obstante, se ha señalado como problema en su tratamiento del concepto la caracterización determinista que le adjudica, y que asigna al traductor una actitud servil, desestimando la maleabilidad que Bourdieu reconoce en el concepto, es decir, desatendiendo al «dinamismo de la sociología de Bourdieu» (Hanna, 2016: 8). Gouanvic, quien ha trabajado ampliamente con la sociología de Bourdieu aplicada a los estudios de traducción (véase Gouanvic, 2002a, 2002b, 2005) también ha criticado las conclusiones de Simeoni, pues considera que no toman en cuenta la interacción entre *habitus* y campo (2005: 148-149). Para Gouanvic, cuando se trasladan al ámbito específico de la sociología de los traductores, esas «relaciones dobles y oscuras» se manifiestan en el punto de encuentro entre la posición que ocupa el agente traductor en el campo en un momento determinado, los factores que definen el campo como espacio de recepción de la traducción y el *habitus* de los agentes (2005: 148). Sostiene además que:

> Whatever the case, it is always the habitus of a translator that influences the way translation is practised, and this habitus cannot be interpreted separately from its rapport with the foreign culture, which is endowed with a greater or lesser aura of legitimacy that is transmitted through translation and tends to dictate a new orientation in the receiving culture, a new social future (2005: 164).

De este modo, la convergencia del *habitus*, el capital de la cultura de origen y la actitud y representación del Otro en campo cultural local resulta en la manifestación de diversos grados de legitimación para el agente importador. Se verá más adelante que este fenómeno adquiere una complejidad particular en el caso de las culturas y lenguas periféricas y en el de la figura de Sakai.

A fin de atender a la multiplicidad de actividades en las que participa Sakai, también es productivo retomar la noción de «multidiscursividad» como la define Pym, es decir, como la participación en varios discursos profesionales, entendidos como los modos habituales de comunicación dentro de ciertos ámbitos de desempeño (2009: 33). Esta idea puede complementarse con el aporte del sociohistoriador Blaise Wilfert (2002), quien propone la categoría de «importadores literarios» para referirse al conjunto de agentes que intervienen en el proceso de introducción de obras literarias foráneas en un campo cultural nacional, enfatizando, como Bourdieu, la necesidad de concebirlos de modo no idealizado. Con respecto a las transferencias en las que participan los importadores, Wilfert sostiene que: «les acteurs engagent une partie de leur identité sociale, associant leur nom aux objets importés et se portant donc garants

de leur intérêt (ou de leur absence d'intérêts, lorsqu'il s'agit de s'opposer au transfert)» (2002: 34). Los agentes, sean estos editores, directores de colección, traductores, escritores, prologuistas o críticos, tienen una identidad social que se pone en juego cada vez que participan en una instancia de transferencia cultural y, simultáneamente, esa identidad se ve alterada, en mayor o menor medida, por esas instancias de intervención.

En el caso particular de los importadores que traducen, y siguiendo a Casanova (2002: 17-19) y Sapiro (2008: 203-205), Falcón señala que, según la función específica que este cumpla en el proceso de traducción, se lo puede categorizar de modos distintos: «el traductor puede consagrar a un autor dominado transfiriendo su propio prestigio literario o bien puede verse favorecido por el prestigio de aquellos autores que importa; puede ser un "mediador ordinario" o un "mediador institucional" o académico.» (2015, 2018: 192-193). Como se verá a continuación, Sakai se configuró como un importador multidiscursivo, cuya consagración derivó de la acumulación gradual de capital simbólico redituable dentro del campo de la producción cultural restringida, entendido, en términos de Bourdieu, como aquel sistema de producción de bienes culturales destinados a un público que también es productor de bienes culturales, y distinto, por lo tanto, del campo de la producción cultural a gran escala, que se dirige a un público general (1984: 115).

Las últimas categorías teóricas que iluminan este análisis tienen que ver con la identidad japonesa-argentina de Sakai. Venuti señala dos posibles actitudes frente al texto que habrá de traducirse (en esencia, una reformulación que enfatiza las motivaciones psicológicas e ideológicas de la dicotomía ya reconocida por Schleiermacher en su tratado de 1813, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*): «The translator […] may submit to or resist the forms, practices, and institutions that have accrued the greatest prestige and power in the translating language, with either course of action susceptible to ongoing redirection» (1995: 308). Para Venuti, la sumisión se corresponde con la ética de la domesticación, mientras que la resistencia se alinea con la ética de la extranjerización. Ambas tendencias pueden a su vez asociarse a dos de las tres actitudes fundamentales que Daniel-Henri Pageaux propone como rectoras de la representación del Otro desde la perspectiva de la imagología: la fobia, que surge si la realidad cultural extranjera es considerada inferior y negativa, y la manía, que implica una visión de la cultura extranjera como superior a la propia (1994: 121).

Entre ambas posibilidades, y aun advirtiendo que la resistencia también puede resultar en la apropiación y manipulación del texto extranjero para que sea funcional a los intereses políticos de la cultura receptora, Venuti rescata la posibilidad de restauración y reformación cultural que implica esta última opción e insta a los traductores a resistir y extranjerizar: «But insofar as the resistance is directed against values that exclude or marginalize certain foreign texts, it performs an act of cultural restoration which aims to question and possibly re-form, or simply smash the idea of, canons in the receiving culture» (1995: 308-309). Por su parte, Pageaux plantea una tercera actitud posible, la *filia*, en la que ambas culturas se ven representadas en términos positivos. Solo en la *filia* se dan «procesos de evaluación y de reinterpretación del extranjero» (1994: 121) conducentes a la comprensión y difusión de una imagen auténtica (ni idealizada ni denigrante) de un Otro.

La posición enunciativa de Sakai remite a lo que Homi Bhabha denomina el «tercer espacio» (1994: 38-39), un lugar en el que existe la posibilidad de evitar las polaridades, de elaborar modos de identificación complejos y habilitar nuevas posibilidades discursivas (1994: 37). Al mismo tiempo, y atendiendo a su participación y vínculos con el incipiente aparato institucional de la comunidad japonesa en Argentina (por ejemplo, la Embajada Japonesa y el Instituto Argentino-Japonés de Cultura), el posicionamiento de Sakai también coincide con lo que Gavirati e Ishida llaman «doble interpelación»:

> Cuando están dadas las circunstancias (de paz) para que esto suceda, la doble interpelación permite percibir y vivir la posibilidad de una identificación colectiva no-exclusiva y, como consecuencia, ofrece un espacio de una relativa mayor libertad, entendida como una posibilidad de elección. El sujeto puede optar, elegir entre una y otra, o, mejor aún, entre distintos aspectos de una y otra según su deseo de autonomía. Aquí hay interpelaciones en competencia, y, desde una perspectiva liberal, no hay enfrentamiento sino «identidades disponibles». Ello puede entenderse como un desvío o una forma de liberación de la ideología nacionalista (2017: 65).

Ninguna de las dos culturas que, a través de él, se encuentran en el acto de traducción es ajena a Sakai; sus aciertos y puntos débiles no solo le son familiares, sino propios. El análisis que sigue de las versiones y comentarios que produjo en Argentina entre los años 1954 y 1960 también se propone demostrar que la interpelación doble constituye parte de su *habitus* traductor y resulta especialmente favorable para la articulación de las diferencias culturales.

4. Las lenguas periféricas y la traducción del japonés hasta mediados del siglo XX

Johan Heilbron ha señalado que, si bien las relaciones entre lenguas y grupos lingüísticos que se establecen en los actos de traducción no comprenden la totalidad de las lenguas del mundo, la configuración resultante tiene una dimensión global. La interdependencia entre esas relaciones permite a Heilbron postular un sistema mundial de las traducciones, siguiendo el «sistema lingüístico mundial» del sociólogo holandés Abram de Swaan (2001).

El modelo señala el inglés como la lengua hipercentral, seguida por siete u ocho lenguas semicentrales (entre las que se incluye el español), a su vez rodeadas de lenguas periféricas desde las que se traduce menos del 1% de los textos literarios. Según Heilbron, cuanto más central sea una lengua, más es traducida y menos traduce, y su centralidad también incrementa las posibilidades de que opere como lengua intermedia en instancias de traducción indirecta (Heilbron, 1999: 435). La historia de la traducción del japonés corrobora esta tesis sobre la estructura jerarquizada y desigual del sistema mundial.

En su artículo «Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction» (1992), Edward Fowler señala que la literatura japonesa comenzó a traducirse al inglés para el mercado editorial con asiduidad durante la década de 1950, a partir de la publicación de dos novelas por la editorial Knopf: *Kikyō* (1949) de Jirō Osaragi (traducida por Brewster Horwitz con el título de *Homecoming* en 1955) y *Tade kū mushi* (1929) de Junichirō Tanizaki (traducida por Edward G. Seidensticker con el título *Some Prefer Nettles* en 1955) (Fowler, 1992: 6). Que estos hayan sido los primeros textos seleccionados para circular en el mercado editorial estadounidense se relaciona, según Fowler, con el imaginario autoexotizante presente en ambas novelas:

> In depicting the search for the "old" (or at least an older) Japan by men displaced by the disruptive experiences of war (in *Homecoming*) and failed personal relations (in *Some Prefer Nettles*), they both exoticize the country in a way particularly alluring to the American reader (Fowler, 1992: 6).

La recepción positiva de estas dos obras llevó a que se publicaran otras, tanto a través de la editorial Knopf como en Grove Press y New Directions. Kawabata, Tanizaki y Mishima fueron los tres autores más traducidos durante la década de 1950 y, junto a sus

nombres transliterados, se repiten también los de ciertos traductores claves: Edward G. Seidensticker, Ivan Morris, Donald Keene y Oscar Meredith Weatherby.

Venuti ubica el japonés en sexto lugar jerárquico entre las lenguas más traducidas al inglés, después del francés, alemán, ruso, español e italiano (1998: 73), y un proyecto reciente (y algo polémico) del MIT ubica a esa lengua en la séptima posición en términos de «centralidad» (Ronen, y otros, 2014: E5617). No obstante, y a pesar de su prominencia actual, durante la etapa temprana de la traducción literaria comercial desde el japonés a las lenguas occidentales, la selección de los textos estaba en gran medida determinada por las opiniones del pequeño y relativamente homogéneo grupo de académicos y ejecutivos editoriales de renombre que eran capaces de traducirlos. Fowler sugiere que estos hombres, cuyas experiencias formativas e intereses estaban ligados directamente a su encuentro con Japón en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, compilaron un canon literario que los reflejaba («like canonizes like») (Fowler, 1992: 25). En los catorce volúmenes publicados entre 1955 y 1959, por ejemplo, no aparece el nombre de ninguna escritora japonesa. Hitomi Yoshio ha señalado con amargura no solo la ausencia de mujeres como Higuchi Ichiyō, Hayashi Fumiko y Kōda Aya de la lista de autores publicados en inglés durante las décadas de 1950 y 1960, sino también el hecho de que el género continúa siendo una problemática fundamental en la traducción y recepción de literatura japonesa fuera de Japón (2018: 45). Por su parte, Venuti encuentra en este episodio de la historia de la traducción un caso ilustrativo del riesgo que se corre cuando un grupo cultural específico controla la representación de una literatura extranjera (1998: 71).

Esta representación parcial y sesgada de la literatura importada adquiere una relevancia adicional si se tiene en cuenta que las traducciones al inglés, como se verá especialmente en la sección dedicada a la revista *Sur*, funcionaron en gran medida como puente para la circulación de la literatura japonesa en otras lenguas occidentales. Esto significa, como señala Fowler, que los intereses de los traductores y lectores anglohablantes en gran medida han preseleccionado la ficción leída en el resto de occidente (1992: 16).

En cuanto a la historia de la traducción literaria del japonés al español, Carlos Rubio se refiere al período 1950-1968 –dentro del que se encuentran los años examinados en el presente estudio– como la «edad media» (2014: 28). Tras casi cien años de japonismo ibérico, caracterizado justamente por «la dependencia de lenguas intermedias,

especialmente desde el francés, más accesible entonces que el inglés para los españoles ilustrados» (Rubio, 2014: 26), y en parte como consecuencia de la Guerra Civil Española, la traducción de obras japonesas se desplazó a Latinoamérica, en especial a Argentina y luego a México. Los dos rasgos salientes de esta nueva etapa en la traducción del japonés son su carácter marcadamente literario y la aparición de versiones traducidas directamente desde el japonés de forma continuada. Ambos rasgos, no obstante, estuvieron determinados por el mismo factor crucial: la intervención en el campo de la producción literaria del multifacético y prolífico traductor argentino-japonés Kazuya Sakai.

5. Kazuya Sakai, importador multidiscursivo

Puesto que el *habitus* del traductor es el resultado complejo de su historia social y cultural personalizada (Simeoni, 1998: 32), reconstruir las etapas de socialización temprana y el desarrollo educativo de Kazuya Sakai permitirá comprender mejor sus prácticas traductivas posteriores.

Roberto Kazuya Sakai nació el primero de octubre de 1927 en Buenos Aires y fue el segundo hijo de un matrimonio de inmigrantes procedentes de la prefectura de Saga, Japón. (Takaki, 2018: 19). La familia se mudó a Rafaela, Santa Fe, en 1933, pero en 1938, Kazuya y su hermano viajaron a Saga, donde cursaron sus estudios. El tercero de los hermanos Sakai se les unió poco después. Tanto Alberto Kazutami como Jorge Kazuaki Sakai regresaron a la Argentina en 1948, pero Kazuya permaneció allí dos años más para cursar estudios de literatura y filosofía en la Universidad de Waseda (Casanegro en Takaki, 2018: 19). Esta etapa de consolidación del bilingüismo y biculturalismo en la vida de un traductor reviste una enorme importancia, pues así se construye su *habitus* primario (Gouanvic, 2014: 32), es decir, el sistema de disposiciones preliminares necesarias para que el *habitus* de traductor, o *habitus* específico, adquiera potencialidad. En el caso de Sakai, el período preliminar de formación comienza en el seno de una familia nikkei[1], con exposición constante a dos

[1] La categoría «nikkei» se usa para referirse a la comunidad de migrantes japoneses en el continente americano, formada en su mayoría por descendientes de segunda y tercera generación (Gavirati e Ishida, 2017: 59-60). Para 1977 el total de japoneses en Argentina ascendía a 30.000 y el 70% de ese total provenía de Okinawa (Onaha, 2011a: 86), pero la familia Sakai emigró desde Kyūshū. Sobre las particularidades de la migración japonesa en Argentina véase Gómez y Onaha (2008) y Onaha (2011b).
En la actualidad, la tendencia en los estudios nikkei/niquey es hacia el alejamiento de los esencialismos e imaginarios racializados y la expansión del término para comprehender a aquellos que cuentan con, o han

culturas y lenguas, para luego convertirse en una inmersión monocultural, que implicó una separación, a una edad muy temprana, de sus padres, así como del país y de las lenguas en la que fue socializado durante los primeros diez años de su vida. En el momento de retorno a Japón, Sakai no solo perdió la posibilidad de comunicarse en español, sino que debió incorporar un «nuevo japonés». El mismo traductor lo recuerda: «Nací en Argentina y todavía niño llegué a Japón donde acudí a la escuela primaria; allí empezó mi primer gran trauma. El idioma japonés es un poco complicado […] Yo tuve problemas porque no sabía el idioma de los niños» (Cordero citado en Takaki, 2018: 24).

Sakai regresó a Argentina en 1951 (Quartucci, 2013: 10) y comenzó a trabajar como agregado cultural de la Embajada Japonesa, mientras se esforzaba por recuperar la familiaridad con el español y comenzaba a experimentar con la pintura como medio de expresión alternativo al idioma (Cordero citado en Takaki, 2018: 32). Sus primeras traducciones, realizadas entre 1951 y 1954, fueron del español al japonés y se publicaron el periódico de la comunidad nikkei *Akoku Nippo* (Takaki, 2018: 101).

Takaki lista cinco autores traducidos por Sakai al japonés: Federico García Lorca (cuatro poemas publicados el primero de septiembre de 1951), Pablo Neruda («Canción desesperada», publicado el veintidós de septiembre de 1951), Ernesto Sábato (*El túnel*, publicado entre enero y mayo de 1952), Manuel Mujica Láinez (un cuento de *Misteriosa Buenos Aires*, publicado durante el mes de enero de 1953) y Roberto Arlt («El jorobadito», publicado entre enero y febrero de 1954) (2018: 101). Destaca, además, lo extraordinario de su posición, pues contaba con conocimientos de nivel universitario sobre literatura y competencia nativa en español y japonés, una combinación poco habitual a principios de los cincuenta. Takaki considera que es probable que Sakai haya proyectado inicialmente una carrera como traductor de literatura escrita en español al japonés y ve en los textos que selecciona en esta primera etapa criterios que presagian los que habrían de orientar su labor de traducción al español: prefiere textos recientes, disruptivos, que en lugar de ser propiamente

---

construido, algún vínculo familiar que se remite a Japón (véase el Dossier «Estudios Inter-Culturales Nikkei / Niquey: Nuevas perspectivas entre Japón y América Latina», dirigido por Paula Hoyos Hattori y Pablo Gavirati en la revista *Transas*, Universidad Nacional de San Martín, 2020, https://www.revistatransas.com/category/dossier-estudios-inter-culturales-nikkei-niquey-nuevas-perspectivas-entre-japon-y-america-latina/).

representativos de una historia literaria particular, respondan a sus propios intereses literarios del momento (2018: 103). Sus traducciones al español de las reescrituras subversivas de piezas del teatro Noh de Yukio Mishima, así como la decisión de publicar el relato titulado «Los engranajes» de Ryūnosuke Akutagawa décadas antes de que circulara en lengua inglesa, son consistentes con la hipótesis de Takaki y permiten señalar este período como el momento en que Sakai comienza a construir su *habitus* específico de traductor, orientado a la difusión de ciertos autores de la literatura japonesa moderna en los que la síntesis de opuestos (tradición-modernidad y oriente-occidente) es un rasgo saliente.

En 1956 Sakai se convirtió en uno de los fundadores del Instituto Argentino-Japonés de Cultura, de cuya revista institucional, *Bunka*, fue director. Para entonces estaba activamente involucrado en la difusión de la cultura japonesa en Argentina principalmente a través del dictado de conferencias (Sato, 2005: 25), pero también había sido curador de una muestra de estampas japonesas para la galería Bonino (Driben, 2013).

La primera traducción al español de Sakai fue *Rashomon*, de Ryūnosuke Akutagawa. El volumen se publicó a través de la editorial López Negri en 1954. En 1957 publicó su versión de otro relato de Akutagawa y una obra de teatro de Yukio Mishima en la revista *Sur*, y en 1959 creó, junto a Osvaldo Svanascini, la colección Asoka para la editorial La Mandrágora, que luego pasó a llamarse Mundonuevo (Sato, 2005: 25), en la que publicaron tanto ficción literaria como textos sobre arte y filosofía de Asia. En esa colección se publicaron tres volúmenes traducidos del japonés por Sakai: *La mujer del abanico: seis piezas del teatro Noh moderno* de Yukio Mishima, *El biombo del infierno y otros cuentos*, de Ryunosuke Akutagawa, y *Kappa - Los engranajes*, también de Akutagawa. Finalmente, en 1960, tradujo *El sol que declina*, de Osamu Dazai, para la editorial Sur. Las secciones que siguen examinarán cada una de esas publicaciones en detalle. Predeciblemente y en especial al comienzo, Sakai se remitió con frecuencia a las decisiones tomadas durante el traslado de las obras al inglés. No obstante, y a medida que se asentó en su propio *habitus* de importador, comenzó a tomar decisiones que dependieron menos de las plasmadas por los orientalistas y japonólogos anglohablantes.

Sakai fue también un notable y premiado artista plástico: inicialmente participó del movimiento informalista y con el correr el tiempo, ya instalado en el exterior,

desarrolló su rigurosa y característica estética geométrica. Tras partir de Argentina, vivió brevemente en Nueva York y luego, durante más de una década, en México, donde creó el Salón Independiente, fue director artístico de la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, y profesor del Programa de Estudios Orientales del Colegio de México y de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. A lo largo de esta extensa etapa continuó pintando, traduciendo y escribiendo sobre la cultura y el arte japoneses. Finalmente, se mudó a Texas, donde dictó clases en tres universidades y continuó explorando modos de plasmarse en el lienzo.

Para abordar las particularidades de la consagración de Sakai como importador literario en el contexto argentino de su época es productivo traer a colación el artículo de Bourdieu titulado «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». Allí Bourdieu resalta la centralidad de las operaciones sociales de selección y marcación en el traslado de instancias particulares de una literatura extranjera. La importación exitosa depende de agentes ya legitimados, capaces de validar con su prestigio aquello que se importa mediante la marcación paratextual de la obra. La contracara de esa operación compleja es que el agente importador también se adueña de capital simbólico (2002: 5-6). Esta dinámica bidireccional de legitimación permite explicar la perpetuación de Sakai como traductor literario e importador multidiscursivo. Como se verá a continuación, en su práctica de traductor Sakai intervino a nivel textual y estilístico (como todo traductor), pero también significativamente a nivel paratextual y editorial, a través de la elección de los textos importados, los prólogos explicativos e interpretativos, las notas introductorias y la creación de colecciones que enmarcaron la circulación de los textos seleccionados. Siguiendo a Gouanvic se puede decir que este constituye un caso en el que los *habitus* del traductor y de los autores que tradujo son complementarios (2005: 162), pues esas intervenciones eruditas fueron necesarias para la introducción en el espacio cultural local de quienes son considerados los «grandes autores» de la literatura japonesa moderna. No obstante, y como también se detallará a continuación, la consagración del propio Sakai como importador se manifestó gradualmente, fue relativa y estuvo circunscripta al campo restringido de la producción literaria.

La segunda línea de indagación de este trabajo se relaciona con lo que la traducción significó para el propio Sakai. En una carta de 1975, tras aclarar, en términos más bien jocosos, que no es un mero invento de Octavio Paz, el traductor nikkei se

describe como un hombre japonés-argentino, educado en Tokio, pintor y orientalista (estudioso de la literatura y teatro japoneses), que cada tanto también escribe reseñas sobre arte y jazz (Carta de Kazuya Sakai a Guillermo Cabrera Infante, México, 18 de marzo de 1975, citada en King, 2007: 112). Además, en una entrevista de 1987 dijo lo siguiente sobre su identidad:

> Soy argentino de nacimiento y fui criado en Japón. Mis padres querían que fuera japonés y evidentemente lo soy –la apariencia no engaña en este caso–, y mi poca educación es japonesa, pero puedo decir que me siento y me identifico como argentino y latinoamericano. Al mismo tiempo, no podría negar que me siento japonés y posiblemente actúe, razone, y reaccione como un japonés, aunque no soy totalmente japonés. Esa ambivalencia es constante por esa carencia de pertenencia. Me habitué a la necesidad de integrar las dos partes tratando de definir mi identidad cultural (Del Conde, 1987: 20).

Esta doble pertenencia, que a veces es carencia, también ha sido señalada por la escritora Virginia Higa, para quien «la mirada nikkei es una mirada corrida, que puede pararse y observar desde un lugar distante lo que ocurre entre dos culturas en contacto […] Para la mirada nikkei, todo lo que tiene que ver con Japón es a la vez familiar y extraño» (2020). Takaki sugiere que la traducción fue uno de los primeros modos que encontró Sakai para conectar los dos mundos a los que pertenecía (2016: 68, 84) y, de hecho, es posible ver la labor de Sakai en este contexto como una de las prácticas resignificantes posibilitadas por el tercer espacio, que se puede conceptualizar, más que como un lugar estático entre islas culturales, como un medio líquido que llena y fluye por las grietas y surcos de un vasto e irregular mosaico cultural. El dinamismo simbolizado en ese fluir entre culturas parece caracterizar toda la vida profesional y artística de Sakai.

5.1 *Rashomon*

Bourdieu denomina *illusio* a la convicción colectiva de los integrantes de un campo respecto al valor de la participación en las dinámicas de poder que se despliegan en él (citado en Hanna, 2016: 60). Específicamente en lo que refiere al ámbito de la traducción, Hanna agrega: «Translators’ awareness of what it is that makes their readers (or spectators) interested in consuming their translation products, i.e. their *illusio*, is what determines the success or failure of their translations and hence their position in the field» (2016: 60). La selección de *Rashomon* como obra inaugural de la literatura japonesa en Argentina responde a la comprensión, por parte de su traductor y de la

editorial que la publicó, de la *illusio* vigente entre los lectores. La recepción positiva estaba casi asegurada tras el éxito de la película de 1950 *Rashomon*, dirigida por Akira Kurosawa, cuyo estreno en el cine Biarritz de la ciudad de Buenos Aires Sakai promovió activamente (Sato, 2005: 25). Incluso la solapa de esta primera edición argentina menciona que «en "Rashomon" y "En el bosque" halló la cinematografía el tema para una película que obtuvo los más altos galardones en certámenes internacionales» (1954). Al mismo tiempo, la obra de Akutagawa era para Sakai un símbolo de la síntesis entre oriente y occidente que caracterizaba al Japón moderno. En la introducción a *Rashomon* escribe que «el espíritu del *haiku* y la literatura occidental del siglo XIX fueron decisivos para la definición estética» (1954: 19) de Akutagawa, a quien en el párrafo final describe como un «buscador constante de la belleza pura y de lo absoluto, y expresión máxima de la moderna literatura japonesa» (1954: 22).

Las primeras traducciones al español de Sakai que se publicaron en formato libro fueron sus versiones de «Rashomon», «En el bosque» y «El biombo del infierno». El volumen fue editado por López Negri como el primero y, presumiblemente, único exponente de la colección «Cofre de oriente», con el título de *Rashomon*, igual que la primera colección de relatos de Akutagawa, publicada en 1917 por Oranda Shobo (de los textos traducidos, solo «Rashomon» fue publicado en esa colección. Los otros dos relatos aparecieron en revistas en 1922 y 1918, respectivamente). Varios de los textos de Akutagawa se habían traducido al inglés para 1954: *Rashomon and other stories* se publicó en 1952, y contiene seis relatos en traducción de Takashi Kojima, entre los que se incluye «En el bosque» pero no «El biombo del infierno», que, de hecho, se tradujo antes, en 1948, en versión de W. H. H. Norman para Hokuseido Press como parte de la colección *Hell Screen [Jigokuhen] and Other Stories*. Ese volumen contiene también «Jashuumon», «Shōgun» y «Mensura zoili», y en la introducción se referencia la traducción de Glen. W. Shaw de otros cuentos publicada en 1930. En lo que respecta a la traducción al español, no obstante, las versiones de Sakai fueron las primeras.

La multidiscursividad de Sakai se manifiesta ya en esta primera publicación, en la que participa ampliamente de toda la construcción paratextual. En la primera página se lo acredita como ilustrador de la portada y director de la colección «Cofre de oriente». Asimismo, en la página de legales, junto a los títulos originales de los relatos, se lee: «traducción directa del original japonés y notas por Kazuya Sakai». En las páginas que preceden a la introducción –que, como ya se ha mencionado, también fue

escrita por Sakai– se incluye un fragmento de «Kappa», que funciona como epígrafe y probablemente haya sido seleccionado por el traductor, y un retrato del autor que lleva su firma. También preparó la biobibliografía de la última página. Es una edición esmerada y detallista, de unas ciento cuarenta páginas, impresa en papel grueso, con tipografía grande y márgenes anchos, como todas las que ofrecía López Negri en ese momento.

En «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator», Mona Baker señala que el estilo del traductor en un momento particular de su trayectoria puede deducirse a partir de los textos seleccionados (cuando corresponda), los paratextos, notas al pie y glosas que se hayan incluido en el cuerpo del texto, los modos de expresión que privilegia el traductor y sus hábitos lingüísticos. El objetivo es enfocar la descripción del material traducido en aquellos rasgos que evidencien patrones: «it involves describing preferred or recurring patterns of linguistic behaviour, rather than individual or one-off instances of intervention» (Baker, 2000: 245), a fin de comprender mejor los procesos cognitivos o el posicionamiento cultural e ideológico que dan forma al comportamiento del traductor, o los traductores en general, en un contexto espaciotemporal determinado (2000: 260). A continuación se examinarán algunos de esos rasgos en las versiones de Sakai.

Tanto en este caso como en los que siguen, sus introducciones ameritan un análisis cuidadoso, en función de su profundidad y extensión. Si bien Fowler señala que las editoriales comerciales del mundo anglohablante pocas veces consideraban publicar introducciones que no fueran de lo más breves, ya que consideraba que no eran atractivas para el «público general» (1992: 18), las introducciones que, por ejemplo, acompañan las antologías editadas por Keene y Morris en 1956 y 1961 son similarmente extensas y minuciosas. Sakai presenta un panorama general del desarrollo de la literatura japonesa posterior a la restauración Meiji[2], haciendo énfasis en la

---

[2] La era Meiji abarca el período de reestructuración de la sociedad japonesa comprendido entre los años 1868 y 1912, consecuencia de la reapertura a occidente tras 214 años de aislacionismo. Según Sakai, hasta entonces: «la novela japonesa […] se había desarrollado entre dos conceptos poéticos, el *haiku* y el *waka*, y acusaban invariablemente de un carácter lírico o épico» (1954: 13). La admiración de la literatura europea del siglo XIX entre los intelectuales de la época y la incompatibilidad de los métodos propios de la novelística occidental y japonesa resultaron en la consolidación de una nueva forma literaria: la novela autobiográfica japonesa, o *shishosetsu*, de la que autores como Natsume Sōseki, Mori Ōgai, y Nagai Kafū son los exponentes más notables. Ryūnosuke Akutagawa produjo sus obras en la era inmediatamente

traducción al japonés de los grandes autores rusos y en la influencia de estos sobre el escritor Futabatei, precursor de la *shishosetsu*, o novela autobiográfica japonesa, que da inicios a una nueva era de literatura de ese país. Luego se concentra en los logros de la novelística de Akutagawa y lo compara con grandes figuras de las letras occidentales –Strindberg, Baudelaire, Shaw, Poe, Maupassant, incluso Kafka «visto desde ahora» (1954: 21-22)– y, como ya se ha señalado, resalta la síntesis de «su estilo realista, preciso, conservando el sabor tradicional del arte narrativo japonés» (1954: 20). En las diez páginas de este texto introductorio no se hace mención alguna al proceso de traducción, ni a las decisiones tomadas, más allá de un comentario sobre «El biombo del infierno», en el que se informa que la historia en la lengua original está «narrada con el lenguaje de una mujer de la corte» (1954: 21), probablemente porque esta característica no se trasluce en el texto en español. Comienza a vislumbrarse un patrón del que las secciones que siguen también darán cuenta: la ausencia del «yo-traductor», es decir, de las reflexiones y explicaciones autorreferenciales que denotan la presencia del traductor no como agente mediador sino como sujeto lector-reescritor es una constante en las intervenciones de Sakai.

Consecuentemente, las notas del traductor en este primer texto funcionan siempre como claves de lectura (Donaire, 1991: 85), lo que significa que Sakai parte de la idea de que el lector de la versión desconoce la lengua del original y ciertas referencias culturales específicas, y se aboca principalmente a completar los vacíos. En esta primera edición hay cincuenta y siete notas a pie de página en total. Las primeras siete aparecen en «Rashomon» y glosan, sucintamente (la nota más larga tiene 43 palabras), los siguientes términos culturalmente cargados: «Rashomon», «sujaku», «ichimegasa», «momieboshi», «katana», «zori» y «kebiishi». «Katana», «kebiishi» e «ichimegasa» se repiten en «En el bosque», ya sin notas, y se agrega una nota más para «Píndola». El resto de las notas se acumulan en «El biombo del infierno». Diez de las cuarenta y nueve notas restantes se encuentran entre las páginas 84 y 85. La mayoría son muy breves, pero las que se relacionan con cuestiones religiosas, mitológicas o morales suelen ser un poco más extensas (la más larga es la nota para las pinturas budistas del infierno, con 98 palabras). Además, debajo de la primera nota (que remite a «Matatejas») aparece una aclaración en tipografía más grande y sin numerar en la que se

posterior, llamada Taishō (1912-1926). Sobre el desarrollo de la literatura japonesa moderna véase Katō (1997: 243-252).

retoma el tema de la voz narrativa que se mencionó en la introducción: «este relato está hecho en primera persona por una doncella de la Corte, y de ahí el tono afectuoso con que trata al señor Horikawa» (1954: 63). El resto de los términos anotados son los siguientes: «Shih Huang Ti», «Yang Kuang», la obra de teatro noh sobre Toru-Sadaijin, «Gatha«», «kagirinu», «momieboshi» (se repite), «Saruhide», «konyobo», «nyobo», «tatami», «uchigi», «akome», «Sozu», «Lakshmi», «Akala», «Kawanari» y «Kanaoka», «Círculo de los Cinco Destinos», «tengu», «Mañjusri niño», «soji», «Biombo del Infierno», «Diez Reyes», «myokan», «sokutai», «itsutsu-ginu», «geta», «hosonaga», «sasumata», «kamunagi», «hoko», «nyogo», «koi», «Fukutoku no Ohkami», el mito del zorro, «shitomi», «suikan», «kariginu», «yakifude», «takatsuki», «makie», «mimizuku», «sarusake», «biroge», «joro», «haramaki», «saishi», el mito de los leones de los sueños, y las cinco obligaciones.

Vale la pena analizar lo que sucede en torno a la única nota metalingüística, que es la que remite al término «Saruhide» («saru significa mono», 68). En la página 101 Sakai también mantiene el calco transliterado «sarusake», aunque este aparece en un comentario poco significativo para la trama y puede reemplazase por una frase descriptiva como la que aparece en la nota («licor que se produce por las frutas que guardan los monos en los huecos de los árboles», 101). De hecho, en la traducción al inglés de Jay Rubin para Penguin Classics, la frase «the sour fumes of fruit stashed away by a monkey» se incorpora directamente en el cuerpo del texto (2006). La decisión de Sakai, por lo tanto, probablemente no haya estado motivada solo por el deseo de mantener el entramado referencial (que también se mantiene en la versión de Rubin, ya que «Saruhide» se convierte en «Monkeyhide») sino por la voluntad de mantener lo más intacta posible «la construcción espacio-temporal de lo foráneo» (Willson, 2004: 227). El lector llega más cansado a la última página, pero enriquecido en igual medida. Si bien la profusión de notas demuestra la actitud pedagógica con la que Sakai aborda la traducción, en este caso no se lo podría acusar de infravalorar el bagaje cultural del lector promedio, ni denunciarlas como instancias de «alarde de superioridad del traductor-lector» (Donaire, 1991, 85). La cuestión del lector ideal de Sakai se retomará más adelante, pero no sería una exageración afirmar que toda la información sobre Japón proporcionada por el traductor era novedosa para el lector argentino promedio de 1954.

En cuanto a la variedad de español, las versiones apuntan a cierta neutralidad. En «Rashomon» se hace uso del tuteo y el ustedeo, mientras que en «En el bosque» y «El biombo del infierno» se recurre también al voseo reverencial como modo relativamente equivalente a los usos honoríficos del japonés. En su tesis sobre el narrador de «El biombo del infierno», Manuel Cisneros Castro nota esta última decisión de Sakai y en una nota al pie comenta: «Sakai, por su parte, utiliza la persona *vosotros* en su traducción cuando el narrador se dirige a su público, logrando un efecto interesante en el lector latinoamericano, que en general asocia la segunda persona del plural con textos antiguos» (2012: 53). Nuevamente, no se trata de la elección más cómoda para el lector pero sí de aquella que, dentro de las posibilidades de la lengua receptora, le ofrece la mayor cantidad de información pertinente al estilo del texto original.

5.2 «Kesa y Morito» y «El tambor de damasco»

En noviembre de 1957, la revista *Sur* publicó un número dedicado en su totalidad a lo que dio en llamar «literatura japonesa moderna». Los textos incluidos en el número 249 abarcan los últimos años de la era Meiji (1868-1912), la era Taishō (1912-1926) y parte de la era Shōwa (1926-1989). Las antologías de *Sur* aparecieron a mediados de la década de los cincuenta, como una alternativa para que la revista no perdiera vigencia como empresa cultural y continuara tendiendo puentes, aunque ya no desde el contacto directo con las figuras más relevantes de la literatura mundial, sino de un modo más estructurado y académico. John King sostiene que los números 240, 249, 254, 259 y, ya en los años sesenta, 308, 309, 310 y 322, se asemejan a libros de referencia y no participan propiamente del debate cultural dinámico que por lo general tenía lugar en las páginas de la revista (2009: 175-176). La antología de literatura japonesa reúne ejemplos de prosa, poesía y teatro de veintidós autores japoneses, versionados por cuatro traductores, e incluye, además, tres textos de corte ensayístico.

La representación de la cultura japonesa que ofrece la publicación es positiva y consistente con la representación histórica de los inmigrantes japoneses en Argentina a mediados del siglo XX. Varios autores han señalado la existencia de una «buena predisposición» (Federación de Asociaciones Nikkei en la Argentina, 2004: 394) o «prejuicio positivo» (Higa, 1995; Gómez, 2011) de la sociedad argentina hacia todo lo relacionado con Japón. El texto introductorio de Octavio Paz al número 249 también presenta a Japón como un país ejemplar y describe su literatura moderna como un

modelo de realización acabada y paradigmática de lo que Moretti llama la «ley de la evolución literaria», es decir, el compromiso entre la influencia formal occidental (francesa o inglesa) y los materiales locales de las culturas periféricas, que subyace al surgimiento de la novela contemporánea en la mayoría de los casos (2000: 58). Amalia Sato ha dicho que el número «resulta impecable en cuanto a las aperturas que propone» (2006) y Shimizu Norio que se trata de un «número de extraordinaria calidad» (2013: 104).

La estructuración de la antología ofrece una inmersión gradual en una nueva literatura: después de dos ensayos introductorios (uno de Paz y otro de Keene), el primero de los textos en prosa es un fragmento de *El diario romaji* de Ishikawa. Este singular texto híbrido, con una referencia explícita a Hamlet y originalmente escrito en rōmaji (ローマ字, caracteres romanos) puede interpretarse como un gesto conciliador, un modo de demostrarle al lector que la literatura japonesa moderna es, como afirma Paz en su introducción, «extraña y familiar» (1957: 3), aunque haciendo hincapié, por lo menos al comienzo, en la familiaridad. Por el contrario, la última traducción, que es una de las únicas dos directas del japonés –ambas aportes de Sakai–, es de la adaptación de Mishima de una obra del teatro Noh que data del siglo XV y que, con su luna de laurel (*月桂, gekkei*) y sus fantasmas, parece completar el oxímoron de Paz.

El primero de los cuatro traductores que aparecen asociados a los textos originalmente escritos en japonés es Carlos Viola Soto, quien traduce a Ishikawa, Tanizaki, Shiga y Yokomitsu. Viola Soto colaboró posteriormente como traductor en la colección creada por Kazuya Sakai y Osvaldo Svanascini para la editorial La Mandrágora/Mundonuevo. Miguel Alfredo Olivera aparece como el traductor de los textos de Kawabata, Dazai y Hayashi, y Alberto Girri estuvo a cargo de la traducción de los veintiún poemas incluidos. Evidentemente, el cuarto traductor es el propio Sakai.

Falcón señala que «las traducciones indirectas constituyen un correlato de la ampliación del canon mediante la inclusión de literaturas escritas en lenguas "periféricas"» (2017: 264), por lo que su presencia no sorprende en este caso. Casi todas las traducciones publicadas toman como texto de partida las versiones en inglés que se publicaron en *Modern Japanese Literature*, editado en 1956 por Donald Keene, que, como ya se ha mencionado, era traductor, académico, historiador y cronista estadounidense, y una de las figuras más influyentes de los estudios japoneses en lengua

inglesa. Su encuentro casual con Victoria Ocampo fue la motivación detrás de este número de *Sur* y fue él quien seleccionó buena parte de los textos publicados. Esta instancia temprana de contacto entre Latinoamérica y la literatura japonesa, por lo tanto, estuvo mediada por un agente atravesado por dos imaginarios: el que resultó en la selección de los textos originales que se trasladaron a una cultura occidental central, y el que operó sobre la destilación de algunos de esos textos para su introducción a una cultura occidental periférica.

Solo las versiones que componen la antología poética del número 249 llevan una leyenda explícita en la que se informa que se han traducido del inglés. Los demás textos aparecen acompañados por el nombre del traductor al final, pero no se hace mención de la lengua del texto «original», y en ninguno de los dos textos introductorios se menciona que se esté trabajando desde traducciones. La traducción indirecta es un fenómeno que resulta de la escasez de traductores capaces de trabajar con pares de lenguas periféricas, y si bien el español ocupa una posición semicentral, el par japonés-español queda comprehendido en esta categoría (Heilbron, 1999: 434). Anna Kazumi Stahl resume eficazmente las falencias de estas traducciones: «Por un lado, entonces, falta en esa literatura traducida una intimidad con la mentalidad japonesa; por el otro, también falta un cuestionamiento saludable, quizás incluso una discusión, respecto de las interpretaciones que hizo primero un traductor inglés o norteamericano» (2012: 179). La época, el prestigio de los tres escritores-traductores convocados y esa escasez de traductores del japonés explican, no obstante, la inclusión de traducciones indirectas en el número 249 de *Sur*, que, de todos modos, cumplió el cometido general de acercar a los lectores argentinos a una literatura que probablemente desconocían hasta entonces y sirvió de antesala a la publicación, a través de la editorial Sur, de la traducción directa realizada por Sakai de la novela *El sol que declina* de Osamu Dazai en 1960.

Sakai tradujo «Kesa y Morito», de Akutagawa, y «El tambor de damasco», de Mishima, para la antología de *Sur*. *Bunka*, la revista del Instituto Argentino Japonés de Cultura, aparece anunciada en una de las primeras páginas del número 249 y fue en ese primer número publicitado que Sakai publicó su artículo «Gingaku: las máscaras más antiguas que se conservan». Los dos relatos que traduce Sakai coinciden en ser reescrituras sintéticas –el primero, una exploración psicológica de un cuento tradicional y el segundo, una adaptación moderna de una obra del teatro Noh– y, vistos en conjunto, parecen representar el encuentro entre elementos dispares y la resignificación

propia del tercer espacio; una especie de reflejo de la propia identidad argentina-japonesa construida a través de la doble interpelación.

La participación de Sakai en *Sur* favoreció su legitimación como importador multidiscursivo y condujo a la última traducción que hizo desde Argentina. Sin embargo, los fructíferos vínculos que entabló con Keene y Paz no surgieron de esa publicación, a pesar de que los tres aparecieron en el número. Keene y Sakai se conocieron recién en 1963, permanecieron en contacto desde entonces, y fue a través del estadounidense que Sakai conoció a Octavio Paz (Keene y Takaki, 2019: 24), con quien luego trabajó en la revista *Plural* en México.

Desde la perspectiva de la revista, el número también cumplió la expectativa: demostrar que aun si *Sur* ya no lideraba la vanguardia, tampoco se había estancado del todo. Años más tarde, en el número dedicado a los problemas de la traducción, Victoria Ocampo elogió la visión de su propia empresa cultural por haber publicado a Kawabata tan solo un año después que la Unesco y once años antes de que recibiera el premio Nobel de literatura (1976: 19).

5.3 La colección Asoka

En 1959, Sakai inauguró la colección Asoka junto a Osvaldo Svanacini para la editorial que lanzaron juntos: La Mandrágora, que luego pasaría a llamarse Mundonuevo (Sato, 2005: 25). El objetivo era difundir la filosofía, la cultura y las artes de algunos países asiáticos entre los lectores de Latinoamérica. La colección contaba con tres series, identificadas por colores: la serie morada era para obras filosóficas y religiosas (se publicó *La enseñanza del Buda, con una antología de textos pali y un glosario terminológico*, de M. Ladner y G. Lachassagne; *Zen y el arte de los arqueros japoneses*, de Eugen Herrigel; *Introducción al budismo Zen*, de D. T. Suzuki –en traducción de Sakai–; y *Fuentes de psicología hindú*, de E. Abegg), la serie turquesa, para textos sobre arte (en la que se publicó *El camino de las flores, introducción al espíritu del Ikebana*, de Gusty L. Herrigel y *Esquema del arte de la India* de Osvaldo Svanascini) y la serie coral, para literatura, en la que se publicaron tres volúmenes con versiones realizadas por Sakai desde el japonés, que constituyen los únicos textos en la colección originalmente escritos en una lengua no occidental. El primer título, publicado en abril de 1959, fue *La mujer del abanico: seis piezas del teatro Noh moderno* de Yukio Mishima. El mismo mes también se publicó *El biombo del infierno y otros cuentos*, de

Ryunosuke Akutagawa, y en diciembre de 1959, *Kappa - Los engranajes*, también de Akutagawa. En agosto de 1960 Sakai publicó un texto propio para la colección Amida de Mundonuevo titulado *Haniwa: escultura antigua japonesa*. En la misma colección se publicaron *La manga de Hokusai* (1960) y *Escultura budista japonesa* (1960), de Svanacini junto con *Tsuba: las guardas del sable japonés* (1961) y *Música e instrumentos musicales de la India* (1961) ambos de Jean Roger Rivière. El catálogo que crearon Sakai y Svanascini en esos pocos años es voluminoso y se corresponde con una «intención articulada»: un proyecto de traducción apuntalada (Berman, 1995: 76) que guíe al lector. A su vez, y puesto que el funcionamiento de los campos de producción cultural dependen no solo del interés de los productores, sino también del interés de los consumidores de los bienes culturales producidos (Hanna, 2016: 60), se buscó responder, a través de la selección de obras que pusieran en relación directa a oriente con occidente, a la *illusio* del público lector «culto» de la época.

No obstante, y sin desmerecer de ningún modo este laborioso proyecto, se pueden recordar los dichos de Fowler y Yoshio en relación a los vacíos del canon de literatura japonesa en inglés (que durante tanto tiempo no incluyó mujeres ni narrativas minoritarias) y señalar que, en su gran mayoría, las obras publicadas en la colección Asoka se condicen con aquellas sancionadas por la élite académica orientalista de habla inglesa. En parte esto demuestra la atención con la que ambos editores argentinos miraban ese otro mundo editorial, pero la coincidencia es ante todo el resultado de *habitus* análogos: Sakai y Svanascini, desde los márgenes, también formaban parte de ese círculo de hombres académicos, y sus gustos literarios estaban alineados con los de sus pares en el hemisferio norte.

La mujer del abanico incluye las cinco obras contenidas en『近代能楽集』(*Colección de piezas de Noh moderno*), originalmente antologizadas en 1956, y una obra más, «Dojoji», publicada en 1957. La traducción de Donald Keene al inglés titulada *Five Modern Noh Plays* y publicada en 1957 aparece consignada en la página de legales de la edición para La Mandrágora/Mundonuevo, así como el hecho de que la versión de Sakai es la primera versión castellana. Dos de las piezas incluidas en el tomo son «El tambor de damasco», que Sakai había traducido para *Sur* en 1957 y «La princesa Aoi», que había traducido para *Bunka*.

El gran interés de Sakai por el teatro Noh[3] se evidencia especialmente durante su etapa en México: dedicó clases enteras al tema durante sus seminarios en el Colegio de México (Sakai y Quartucci, 2013), escribió artículos y reseñas para las revistas de esa institución («Algunas consideraciones sobre el teatro Noh. Estudio sobre Yuya y la estructura de una pieza Noh» y «Notas de viaje (Sobre el viejo y nuevo Japón III): Algunas reflexiones sobre el teatro Noh», en 1966, y «Presencia del teatro Noh», en 1967), publicó su libro *Introducción al Noh: teatro clásico japonés* en 1968 y tradujo a Zeami para la revista *Plural*. El germen de la afición, sin embargo, ya se observa en la introducción a *La mujer del abanico*, en la que Sakai ofrece una excelente y comprehensiva presentación de ese género tan distante para el lector latinoamericano. Las comparaciones pedagógicas con las formas occidentales siguen tan presentes como en la introducción para *Rashomon*: en la segunda página, al hablar de Kan'ami Kiyotsugu y Zeami Motoyiko, remarca que fueron «llamados con justicia el Esquilo y el Sófocles del teatro japonés» (1959: viii).

A continuación del estudio preliminar, la edición de La Mandrágora incluye una breve semblanza de Mishima, que cierra con un comentario sobre su obra *Kinkaku-ji*: «la más brillante de las obras de la post-guerra japonesa» (1959: xvi) y una promesa: «que Asoka incluirá próximamente en su colección» (1959: xvi), pero la novela no llegó a publicarse. Le sigue la nota del autor, extraída de *Colección de piezas de Noh moderno*, y una nota del traductor, en la que Sakai incluye datos referentes a los estrenos de las piezas y explica, en el que probablemente sea entre todas sus obras traducidas el momento en el que se revela con mayor claridad al lector como importador multidiscursivo, los motivos detrás de la inclusión la sexta pieza: «el traductor consideró conveniente incluirla en esta edición castellana, ya que la pieza, aunque breve, muestra la madurez del autor y su capacidad para adaptar una pieza que él mismo consideraba incluida en la lista de las inadaptables» (1959: xviii). Bajo el título de cada una de las piezas se encuentra una nota contextual de un párrafo, en la que Sakai explica sintéticamente la idea general de la obra original y las variaciones en la versión de Mishima. En algunos casos, también incluye algún comentario erudito (por ejemplo, en «La almohada mágica» escribe: «En el Noh, la almohada es el símbolo de la salvación

[3] Se trata de un género teatral que se origina en el período Muromachi (siglo XIV) y que conjuga danza, canto, poesía y orquestación de tres o cuatro instrumentos. El concepto de 幽玄 (*yūgen*), que combina nociones de elegancia, sutileza y solemnidad refinada, es fundamental en su estética (Di Lello: 2019). Véase también Zeami (2018).

budista y de la iluminación; en la pieza de Mishima, en cambio, prevalece un sentido metafísico de la vida», 1959: 53).

En cuanto a las notas del traductor, solo aparecen seis en las 115 páginas del volumen. La primera es la única de carácter metalingüístico, ya que Sakai debe explicar que «matsu» fonéticamente es igual al verbo «esperar» y el sustantivo «pino» y que, por ende, «hay aquí un juego de palabras imposible de traducir» (1959: 5). El resto de las notas explican los culturemas «netsuke» (22), «media japonesa» (24), «Príncipe Genji» (40), «shooji» (55) y «bailarina» (104).

La versión para la colección Asoka de *El biombo del infierno y otros cuentos* incluye «Rashomon», «Hana», «Yabu no naka», «Kesa to Morito» y «Jigokuhen». Es decir, se incluyen los tres cuentos traducidos para la edición de Lopez Negri, «Kesa y Morito», publicado en *Sur*, y «La nariz», publicado previamente en *Bunka*. Sakai escribió una introducción nueva para esta edición, y la frase sobre el espíritu del haiku y la literatura europea en Akutagawa –citada en la sección sobre el volumen publicado por López Negri– es una de las pocas que se reproduce literalmente en este nuevo texto.

En lo que respecta a las traducciones, estas presentan algunas diferencias con respecto a las versiones anteriores. Hay cambios en el léxico, la sintaxis y la división de párrafos, así como notas del traductor adicionales.

Se pueden tomar como ejemplo los primeros párrafos del cuento «Rashomon»:

Ediciones López Negri	**Editorial La Mandrágora/ Mundonuevo**
Bajo *Rashomon* (1), el sirviente de un samurai esperaba que cesara la lluvia. En el amplio portal no había nadie. Sólo un grillo posaba en una gruesa columna, cuya laca carmesí estaba resquebrajada en algunas partes. Situado Rashomon en la Avenida Sujaku (2), era de suponer que algunas personas, como ciertos i*chimegasa* (3) o *momieboshi* (4), podrían guarecerse allí; pero al parecer, no había nadie fuera del sirviente. Ello se debía a que en los últimos dos o tres años la ciudad de Kyoto había sufrido una serie de calamidades: terremotos, tifones e incendios la habían	Bajo Rashōmon (1), el sirviente de un *samurai* (2) esperaba que cesara la lluvia. No había nadie en el amplio portal. Sólo un grillo se posaba en una gruesa columna, cuya laca carmesí estaba resquebrajada en algunas partes. Situado Rashōmon en la Avenida Sujaku (3), era de suponer que algunas personas, como ciertas damas con el i*chimegasa* (4) o nobles con el *momieboshi* (5), podrían guarecerse allí; pero al parecer no había nadie fuera del sirviente. Y era explicable, ya que en los últimos dos o tres años la ciudad de Kyōto había sufrido una larga serie de calamidades: terremotos, tifones,

dejado en completa desolación. Según antiguos escritos, la gente llegó a romper las imágenes de Buda y otros objetos del culto, y esos trozos de madera, lacada y adornada con hojas de oro y plata, se vendían en la calle como leña. En medio de semejante situación era natural que nadie se ocupara de restaurar Rashomon. Aprovechando la devastación del edificio, los zorros y otros animales hicieron sus escondrijos entre las ruinas; ladrones y malhechores no dejaron de utilizarlo como refugio, hasta que finalmente se convirtió en depósito de cadáveres anónimos. Nadie se acercaba por sus alrededores al anochecer, sobre todo por su aspecto siniestro y desolado. (1954: 25-26)	incendios y carestías la habían llevado a una completa desolación. Dicen los antiguos textos que la gente llegó a destruir las imágenes budistas y otros objetos del culto, y esos trozos de madera, laqueada y adornada con hojas de oro y plata, se vendían en la calle como leña. Ante semejante situación, resultaba natural que nadie se ocupara de restaurar Rashōmon. Aprovechando la devastación del edificio, los zorros y otros animales instalaron sus madrigueras entre las ruinas; por su parte, ladrones y malhechores no lo desdeñaron como refugio, hasta que finalmente se lo vio convertido en depósito de cadáveres anónimos. Nadie se acercaba por los alrededores al anochecer, más que nada por su aspecto sombrío y desolado (1959: 3)

Es probable que las modificaciones sean el resultado de la relectura del propio Sakai de sus versiones anteriores, pues las revisiones modifican cuestiones de estilo, que, por lo general, no alteran el mensaje. El siguiente párrafo constituye una de las pocas excepciones en las que hay una reformulación notable de la primera versión a la segunda:

Ediciones López Negri	**Editorial La Mandrágora/Mundonuevo**
La respuesta anonadó al sirviente. Lejos de ser una harpía, como había imaginado, resultaba ser una pobre mujer que robaba los cabellos de los muertos para hacer pelucas y ganarse unas pocas migajas. Ante esta decepción, el hombre sintió que el odio y la repugnancia le invadían nuevamente, pero ahora acompañados de un frío desprecio. La vieja pareció adivinar lo que el sirviente sentía en ese momento y, conservando aún en la mano los largos cabellos que acababa de arrancar, murmuró con su voz sorda y	Ante una respuesta tan simple y mediocre el sirviente se sintió defraudado. La decepción hizo que el odio y la repugnancia le invadieran nuevamente, pero ahora acompañados de un frío desprecio. La vieja pareció adivinar lo que el sirviente sentía en ese momento y, conservando en la mano los largos cabellos que acababa de arrancar, murmuró con su voz sorda y ronca: (1959: 7)

ronca: (1954: 33)	

Ambas comparaciones muestran cambios tendientes a generar mayor claridad para el lector latinoamericano. En el primer fragmento, dan cuenta de ello la nota que se agrega para el término «samurai» y las glosas «como ciertas damas con el» y «nobles con el», que acompañan los préstamos *ichimegasa* y *momieboshi*. El cambio en el segundo fragmento es más difícil de explicar. La frase «Lejos de ser una harpía, como había imaginado, resultaba ser una pobre mujer que robaba los cabellos de los muertos para hacer pelucas y ganarse unas pocas migajas» no parece responder a nada que diga literalmente el texto original[4] y es probable que Sakai la haya incluido inicialmente por temor a que el lector occidental no comprendiera la escena. Todo parece indicar que durante su relectura notó que la aclaración era innecesaria y decidió suprimirla. Si bien los textos resultantes en este caso no son propiamente retraducciones, la práctica de revisión de Sakai se ajusta a la idea que postula Berman de que toda «primera traducción» es tentativa e introductoria, y que solo en las segundas y terceras versiones se pueden limar las impurezas (1995: 83).

Las traducciones incluidas en *El biombo del infierno y otros cuentos* fueron luego publicadas por el Centro Editor de América Latina (CEAL) en varias instancias. En 1970 se publicó *Rashomon y otros cuentos*, sin las introducciones de Sakai pero con una breve nota introductoria de Miguel Olivera Giménez. La versión es idéntica a la de la colección Asoka, pero contiene menos notas (por ejemplo, se incluyen las cuatro que aparecen en el fragmento de 1954 reproducido arriba, pero no la nota para «samurai» que se agrega en 1959). En 1970 el CEAL también publicó la *Antología de la literatura japonesa*, con traducciones directas de Sakai –para entonces radicado en México– de fragmentos de *El libro de la almohada* de Sei Shonagon, las *Notas desde mi cabaña* de Kamo no Chomei, las obras dramáticas de Zeami Motokiyo y los cuentos de Akinari. En 1972, se reprodujo la versión de Sakai de «En el bosque» en la antología *Cuentos del siglo XX* y ya en 1980, se publicó una nueva versión de *Rashomon y otros cuentos*, con

[4] En el texto original se lee: 下人は、老婆の答が存外、平凡なのに失望した。そうして失望すると同時に、また前の憎悪が、冷やかな侮蔑ぶべつと一しょに、心の中へはいって来た。
Todos los fragmentos del texto de «Rashomon» (羅生門) en lengua original se han extraído del repositorio de acceso libre Aozora Bunkō (青空文庫), disponible en: https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/127_15260.html

un estudio preliminar de Elvio E. Gandolfo en el que no se menciona a Sakai ni la cuestión de la traducción directa.

Las pequeñas ediciones de menos de cien páginas que se publicaron en la colección Biblioteca Básica Universal fueron parte de un proyecto de difusión masiva de literaturas periféricas encarado por el CEAL, cuyo eslogan era «más libros para más» (Fólica, 2016: 341). La colección se publicó a partir de 1968 y «a través de ediciones baratas pero cuidadas y accesibles en los quioscos, intentaba introducir y difundir un discurso modernizador no ya sobre la literatura y sobre la crítica sino sobre la cultura en un sentido amplio» (Crespi citado en Falcón, 2017: 270). La dirigió Luis Gregorich con asesoría literaria de Jaime Rest, quien «tuvo un papel central en la ampliación del "canon universal" diseñado por la colección» (Falcón, 2017: 261) y cuyos vínculos con la revista *Sur* probablemente lo hayan guiado hasta las versiones de Sakai incluidas en la colección.

El proyecto del CEAL trascendió la mera «reedición de traducciones». Fue una operación más profunda de intervención sobre literaturas que no eran de acceso masivo, a las que dio, a través del remarcado y el fácil acceso en los centros urbanos, una difusión espectacular (Falcón, 2017: 261). En este contexto, la posición que ocupa Sakai como figura traductora en las reediciones del CEAL es un indicador de la relatividad de su consagración. Solo se lo menciona en el caso de la *Antología*, con la aclaración de que traduce directamente del japonés. Sus versiones son valiosas para el horizonte del CEAL en tanto se configuran como muestras de la «literatura japonesa» que se busca incorporar al canon, pero la figura de Sakai en sí no contó en Argentina con la consagración necesaria en el campo de la producción cultural a gran escala (Bourdieu) para erigirse como representante de una nueva literatura ante un público masivo. Esta situación contrasta fuertemente con su consagración gradual en el campo de la producción cultural restringida, como se verá a continuación.

Kappa - Los engranajes quizás sea el volumen más fascinante publicado en la colección Asoka. Las dos novelas cortas incluidas siguieron caminos distintos en lo que respecta a su traducción: mientras que «Kappa» se publicó en 1927 y fue traducida por Seuchi Shiojiri al inglés en 1947, «Haguruma» se publicó póstumamente, en 1930, y fue traducida al inglés por Cid Corman recién en 1987, lo que significa que, si bien ambas fueron las primeras traducciones al español, la versión de «Los engranajes» de Sakai también fue la primera a una lengua occidental. Takaki percibe en esta introducción

temprana de «Los engranajes» al sistema de literatura traducida en Argentina una muestra del compromiso de Sakai con difundir una imagen de Japón que trascendiera el mero japonismo (2016: 68), pero también puede interpretarse como una señal de que Sakai comenzaba a asentarse en su *habitus* de agente importador y a sentirse cómodo ejerciendo cierto grado de autonomía en la selección del material importado.

La otra particularidad de este volumen es que el prólogo fue escrito por Jorge Luis Borges. Que Borges haya estado familiarizado con la obra de Akutagawa no es en sí sorprendente: el interés del escritor por las culturas orientales, el budismo y Japón en particular permea buena parte de su obra. Su primer contacto con Japón se remonta a la infancia, ya que según su viuda, María Kodama, «su abuela le leía un libro de un señor que se llamaba Mitford (*Tales of Old Japan*), que eran leyendas japonesas» (2013). En el año 1910, leyó *Atisbos y ecos de la vida interior del Japón* (1895) de Lafcadio Hearn (Espinar Castañer, 2009: 24) y en 1935, escribió el cuento «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», publicado en *Historia Universal de la Infamia*. En 1938 reseñó la obra *Genji Monogatari* y en 1941, tradujo *Un Bárbaro en Asia* de Henri Michaux. Las referencias a Japón están presentes tanto en su obra *Ficciones* (1956), como en *El libro de los seres imaginarios* (1967) y *El Oro de los Tigres* (1972). Asimismo, en la segunda edición de *Antología de la literatura fantástica* (1965, la primera edición data de 1940), que editó junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, se incluyó el relato «Sennin» de Akutagawa, traducido a partir de la versión en inglés de Sasaki Takamasa publicada en *The Three Treasures* (Hokuseido Press, 1944, reeditado en 1951). Borges viajó por primera vez a Japón en el año 1970, y a su regreso escribió algunos poemas sobre la experiencia, así como varias imitaciones de haikus y tankas (formas poéticas tradicionales japonesas). En un extenso artículo sobre la relación de Borges con las culturas orientales, el propio Osvaldo Svanascini señala que «la síntesis y el carácter tan sutilmente nipón para aludir a la naturaleza y los sentimientos llegaron hondamente a la sensibilidad del poeta» (1992: 359). En el cuento «De la salvación por las obras» incluido en *Atlas* (1984), el haiku salva a la humanidad. Junto a María Kodama, tradujo también fragmentos de *El libro de la almohada*, de Sei Shônagon, a partir de la versión en inglés de Ivan Morris (publicada en 1967). La traducción, que probablemente haya sido terminada poco antes de la muerte de Borges (Henitiuk, 2012: 233), fue publicada por Alianza Editorial de Madrid póstumamente, en 2004. Sakai también abordó la traducción de este texto clásico en 1969, pero a partir de

un original en japonés. Sus veinticuatro pasajes seleccionados se publicaron en la revista *Estudios Orientales* del Colegio de México (1969, 4.1, 9: 49–69) y se reprodujeron en la *Antología de la literatura japonesa* publicada por el CEAL en 1970.

Como se dijo anteriormente, las dinámicas de los campos de producción cultural a gran escala y de producción cultural restringida son distintas. Mientras que el primero se propone la conquista del mercado más vasto posible, el segundo tiende a responder a sus propias normas internas de producción y criterios evaluativos, y obedece la ley de competencia solo en busca del reconocimiento cultural otorgado por el grupo de pares, que son tanto clientes privilegiados como competidores (Bourdieu citado en Gouanvic, 2005: 152). El prólogo de Borges constituye una instancia de «transferencia de legitimación» de una figura hiperconsagrada a otra menos legitimada, pero también señala la prexistencia del reconocimiento de Sakai en el campo de la producción cultural restringida por los demás importadores literarios que participan en él. La posterior publicación de su versión de la novela de Dazai a través de la editorial Sur y su trabajo con Octavio Paz en *Plural*, que se describirán en las siguientes secciones, dan cuenta de la cristalización de esa consagración relativa.

Borges parece, además, haber establecido una relación amistosa con Sakai, quizás como resultado de su encuentro en el número 249 de la revista *Sur*. Lo menciona, por ejemplo, en una de las conversaciones que mantuvo con Osvaldo Ferrari sobre su relación con el budismo: «Y yo tuve una gran discusión con Kasuya [sic] Sakai, que es budista –del budismo zen japonés–, que se enojó conmigo porque yo creía en la realidad histórica del Buda. Y él decía que no, que el Buda no había existido, pero que lo que existía es la ley, y que lo importante es la ley» (2005: 124). Asimismo, Sakai reconoció en una entrevista que Borges escribió el prólogo para este volumen «como amigo» (Yoshida et al. Citado en Takaki, 2018: 105).

El prólogo de Borges menciona la cuestión de la traducción al pasar, solo para señalar sus limitaciones: «En cambio, cierta tristeza reprimida, cierta preferencia por lo visual, cierta ligereza de pincelada, me parecen, a través de lo inevitablemente imperfecto de toda traducción, esencialmente japonesa» (1959: 10). Como Sakai en los prólogos precedentes, Borges se detiene en la relación del escritor con occidente y lo compara explícita e implícitamente con autores como Swift, France y Strindberg. Su introducción finaliza con una interpretación casi mitologizante de Akutagawa:

> Diríase que el encuentro entre dos culturas en necesariamente trágico. A partir de un esfuerzo que se inició en 1868, el Japón llegó a ser una de las grandes potencias del orbe, a derrotar a Rusia y a lograr alianzas con Inglaterra y con el Tercer Reich. Esta casi milagrosa renovación exigió, como es natural, una desgarradora y dolorosa crisis espiritual; uno de los artífices y mártires de esta metamorfosis fue Akutagawa que se dio muerte el día 24 de julio de 1927 (1959: 11).

A este prólogo le sigue una nota preliminar del traductor que se enfoca en la cuestión del suicidio de Akutagawa (ya que estas dos obras datan del año de la muerte del autor), pero en tono considerablemente más pragmático que el texto de Borges. Si bien Sakai admite que Akutagawa «percibe el fin de una cultura que había defendido y representado fervorosamente, y empieza a dudar y a renegar de los principios de su propia literatura» (1959: 14), poco después matiza la manía (en términos de Pageaux) de la reflexión que cierra el texto de Borges:

> Por otra parte, enfermedades, conflictos familiares (recordemos que Akutagawa era hijo adoptivo), además de un aterrador complejo de persecución y culpa (la madre de Akutagawa murió recluida en un manicomio y él temía las influencias hereditarias) contribuyeron a acelerar su destrucción como hombre y como escritor (1959: 14-15).

El resto de la nota proporciona información contextual y ofrece una interpretación biográfica de ambos relatos pues, para Sakai, eran dos obras especialmente íntimas, en las que Akutagawa intentaba encontrar el sentido de sus propias circunstancias y males. No se incluye referencia alguna a cuestiones lingüísticas o la experiencia del traductor durante el traslado del texto.

Hay doce notas en las cincuenta y cuatro páginas que ocupa «Kappa» y treinta y nueve en las treinta y nueve páginas de «Los engranajes». En general, cumplen las mismas funciones que las notas de Sakai en sus otras traducciones, reponiendo información contextual y biográfica, y señalando los términos que aparecen en una tercera lengua en el texto original. Solo la nota número once de «Kappa» llama la atención, pues, además de ser inusualmente extensa (unas 210 palabras), incluye un comentario del traductor sobre la traducibilidad del haiku. Luego de explicar y traducir literalmente el famoso haiku de Bashō, que Sakai decide dejar transliterado en el cuerpo del texto, en la nota se agrega: «es extremadamente difícil, casi imposible, traducir un haiku a otro idioma. En última instancia, no se puede apreciar esta forma poética sin un conocimiento íntimo del idioma, vida y cultura, gusto y reacciones emotivas del pueblo

japonés» (1959: 66). Curiosamente, se trata de una reproducción parcial de la nota del traductor Seiichi Shiojiri para la edición en inglés de «Kappa», publicada en 1949:

> It is very difficult, almost impossible, to translate a haiku into any other language. It leaves too much unsaid, and what is left unsaid forms in most cases the main part of the poem. A non-Japanese cannot appreciate this form of poetry without intimate knowledge of the language, life and culture, tastes and emotional reactions of the Japanese people. —S. S. (1949, 120)[5]

Sin dudas, Sakai compartía la opinión de Shiojiri, pero resulta pertinente señalar este comentario, pues demuestra tanto que Sakai consultaba las traducciones al inglés de los textos que traducía cuando estaban disponibles como que prefería apoyarse en las experiencias y voces de otros traductores al comentar sobre la práctica de la traducción.

5.4 *El sol que declina*

En noviembre de 1960, la editorial Sur publicó la novela *El sol que declina*, de Osamu Dazai, en traducción de Kazuya Sakai. Fue el primer texto traducido directamente del japonés que publicó la editorial, pero la segunda obra de literatura japonesa, ya que en 1959 se había publicado *Hogueras en la llanura* de Shohei Ooka en traducción del inglés de Roberto E. Bixio. Como era habitual en las ediciones de Sur de la época, el texto no incluyó una introducción ni una nota preliminar del traductor (y solo tiene treinta y tres notas al pie muy escuetas en las ciento cuarenta y ocho páginas del volumen). No obstante, Sakai encontró el espacio para examinar el texto públicamente –como lo hizo con todos los anteriores que tradujo– cinco años más tarde, cuando dio una conferencia sobre la novela en la Universidad de México, que luego fue publicada en el número de abril de 1966 de la revista de esa institución con el título «El sol que declina. Algunos aspectos de la literatura japonesa de posguerra». Al comienzo de la exposición Sakai señala su propio apego a la obra: «aparte de las razones sentimentales que me unen a ella –entre otras, la de haber conocido al autor y el haberla traducido– creo que la novela y su título simbolizan muchos de los aspectos del período y de la literatura japonesa de posguerra» (1966: 15). Al momento de la publicación, sin embargo, el único paratexto disponible fue la solapa frontal, en la que se lee lo siguiente:

[5] Akutagawa, R. (1949). *Kappa*. Trad. de Seiichi Shiojiri. Tokyo: Hokuseido Press,

> La personalidad de Osamu Dazai no es desconocida para los lectores de habla castellana. La revista SUR, precisamente, dió a conocer hace pocos años, en su número dedicado a las letras japonesas, una pieza de este autor, que daba la medida de sus excepcionales condiciones.
> EL SOL QUE DECLINA narra la caída de una familia aristocrática japonesa y, más que ello, el ocaso de todo un estilo de vida que se viene extinguiendo desde hace unas décadas tanto en Oriente como en Occidente.
> Osamu Dazai es un escritor joven, pero que goza ya de prestigio en el mundo entero. La fuerte magia de su prosa clásicamente objetiva ha sido vertida con singular fidelidad, directamente del japonés, por Kasuya [sic][6] Sakai (1960).

De esta breve presentación surgen tres cuestiones interesantes: primero, es otra instancia en la que Sur referencia el número 249 de la revista como pionero en la introducción de la literatura japonesa al sistema literario argentino (el relato de Dazai allí publicado fue «La mujer de Villon»); segundo, de modo similar al texto introductorio de Paz en el mencionado número de *Sur*, se justifica la lectura de la obra apelando a la esencia «transhemisférica» de su temática (el argumento parece ser que, por más que se trate de una cultura remota, el lector podrá identificarse y «aprender algo» del tratamiento del conflicto, del mismo modo en que Latinoamérica puede «aprender algo» de la occidentalización de Japón posterior a la guerra ruso-japonesa); tercero, destaca el hecho de que se trate de una traducción directa, que parece considerarse razón suficiente para que la versión sea poseedora de una «singular fidelidad», pues resulta difícil imaginar alguien del círculo de Sur que hubiera estado en condiciones de leer comparativamente el original y la traducción (sin mencionar las dificultades inherentes a tratar de definir lo que significa ser «singularmente fiel» en una traducción).

Cecilia Zaragoza reseñó para la revista *Sur* tanto la novela de Ooka (número 261) como la de Dazai (número 272), y menciona a este último al hablar del primero: «También Shokei Ooka nos inunda de viva ansiedad hacia otros exponentes del mismo origen. Que no es una excepción lo prueban la existencia de Hiroshi Noma[7] y de Osamu Dazai» (1959: 57). No se refiere en ningún momento a la traducción en la reseña de *Hogueras* pero sí la destaca, aunque sin dar mayores detalles, en la reseña de *El sol que*

[6] En la primera página, debajo del título, también se lee: «Traducción de Kasuya Sakai».
[7] Sakai prologó la novela *El gran vacío* de Hiroshi Noma publicada por la editorial Goyanarte y traducida del francés por Manuel Peyrou en 1958.

declina: «Sin embargo, de una manera absoluta, sus novelas son él mismo. Una prueba es *El sol que declina*, que ha sido traducida –directamente del japonés—por Kazuya Sakai» (1961: 104). Si bien tanto la presentación de la solapa frontal como esta frase en la reseña parecen indicar que se le reconocía un valor particular a la traducción directa, no fue suficiente para establecer una tendencia. La siguiente obra japonesa que publicó Sur fue *Confesiones de una máscara* de Mishima, traducida del inglés por Lydia y José García Díaz.

5.5 Sakai en México

El sol que declina fue la última traducción de Kazuya Sakai publicada durante su etapa en Argentina. Como se mencionó antes, durante todo ese tiempo Sakai trabajó también en sus pinturas y, hacia el final de esta época, se había consolidado como artista plástico: en octubre de 1957 participó de la exposición «Siete pintores abstractos», en la Galería Pizarro (junto a Osvaldo Borda, Victor Chab, Rómulo Macció, Josefina Miguens, Martha Peluffo and Clorindo Testa, y con curaduría de Romero Brest) y en 1960 expuso en el Museo Nacional de Buenos Aires como parte del «Grupo de los Cinco» (con Sarah Grilo, José Antonio Fernández Muro, Clorindo Testa and Miguel Ocampo). Su última exposición individual en Buenos Aires tuvo lugar en 1962. En 1963 viajó a Nueva York, donde permaneció durante dos años y participó, en 1964, de la exposición «Magnet: New York», que se llevó a cabo en la recientemente inaugurada sede neoyorkina de la Galería Bonino (Michel, 2020).

En 1965 se mudó a la ciudad de México, donde residió doce años. Durante su prolongada estadía, expuso en numerosas oportunidades y, gradualmente e influenciado por la obra de Ogata Korin (1658-1716), desarrolló ese estilo abstracto, geométrico y de colores brillantes que caracteriza sus emblemáticas *Ondulaciones* cromáticas. En paralelo, dictó clases en el Programa de Estudios Orientales del Colegio de México, y luego de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y se convirtió en un colaborador clave de la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz. El interés de Paz por la literatura japonesa nació durante su primera estadía diplomática en ese país en 1952 y se manifestó tanto en la publicación de su cotraducción con Eikichi Hayashiya de *Sendas de Oku* de Bashō como en su participación en la creación del número 249 de la revista Sur. Además, poco antes de comenzar a dirigir *Plural*, publicó el ensayo «La tradición del haiku» en el suplemento

«La cultura en México», número 479 (Abril, 1971) para el que Sakai aportó las ilustraciones.

Sakai fue una figura fundamental en *Plural*. En los primeros números, su nombre aparece junto al título general de «redacción y diseño» y a partir del número 13, (octubre, 1972) se lo llama director artístico y jefe de redacción. Durante sus años en México, Sakai publicó versiones de *Cuentos de luna y de lluvia*, de Ueda Akinari (México: Ediciones Era, 1969), y *La mujer de arena*, de Kobo Abe (México: Ediciones Era, 1972), pero también preparó numerosas traducciones para *Plural*: ya en el primer número aparecía su versión en español de un fragmento de *El libro del ocio* de Kenko (número 1, octubre, 1971). Le siguieron el capítulo IV («Rostro del atardecer») de *La historia de Genji*, escrita por Murasaki Shikibu (número 9, junio, 1972), «El abismo del tiempo» de Kobo Abe (número 15, diciembre, 1972), el ensayo «La estética japonesa» de Donald Keene (que Sakai tradujo del inglés) y «Las tres Komachi en el teatro Noh» (ambas publicadas en el número 16, enero, 1973), «Los piojos» de Akutagawa (número 28, enero, 1974), una selección de *El libro de la almohada* de Sei Shonagon (número 30, marzo, 1974) y «El lunar» de Yasunari Kawabata (número 36, septiembre, 1974).

A partir del segundo número de la revista, comenzó a publicarse la sección «Letras, letrillas, letrones», en la que se incluían notas breves sobre toda clase de tópicos. Para King, se trataba de una sección que tenía potencial pero aún no contaba con un tono definido (2007: 73). La heterogeneidad algo caótica seguía presente cuando en esas páginas finales del número 7 (abril, 1972) apareció una breve pieza crítica titulada «El que quería conocer a Mishima».

En esos pocos párrafos se esconde otro de los infrecuentes comentarios directos sobre la práctica de la traducción hechos por Sakai. Si bien la nota no está firmada, tanto el tema que aborda como las funciones de redactor en jefe que desempeñaba Sakai en la revista permiten pensar que, o bien la redactó él mismo, o bien avalaba la postura expresada. La nota tiene como objetivo primario resumir y comentar el acalorado debate entre el historiador Gore Vidal y el japonólogo Ivan Morris sobre el valor de la obra de Yukio Mishima, pero, tras presentar el ida y vuelta, aborda el problema que implican las literaturas escritas en lenguas periféricas en términos más generales:

> No obstante, lo que ha revelado de más interesante esta discusión –si es que ha terminado– es el retorno de la cuestión de si la literatura japonesa puede ser monopolio exclusivo de los japonólogos (Nipponophiles, de

acuerdo con Vidal) que tienen acceso a los originales o si, en especial en lo que se refiere a la obra literaria moderna, puede ser discutida con autoridad a través de las traducciones. ¿Puede uno hablar de Kafka sin conocer el alemán? ¿O de Dostoievsky, sin saber ruso? El inconveniente hasta hace algunos años de las letras japonesas era que sólo existían unas pocas y dudosas traducciones al inglés o al francés (en castellano estamos en lo mismo) y esto puede aplicarse a otras literaturas llamadas –por los americanos– «lejanas» (¿de dónde?) Pero la situación ya ha cambiado, ahora tenemos acceso a las principales obras de escritores como Tanizaki, Kawabata o Abe. Pero lo que se puede decir es que, si se busca una comprensión correcta, como en el caso de la literatura latinoamericana o japonesa que se están abriendo paso en los países «desarrollados», el problema de la traducción cobra especial significado, y sobre esto deben extremar su cuidado tanto autores como editores, que en muchos casos autorizan versiones –con tal de que el libro aparezca en los USA o en Europa– que confeccionan traductores improvisados o inescrupulosos. Si bien la barrera del idioma para las letras japonesas es crucial, pensamos que Mishima no debió autorizar que algunos de sus libros fueran traducidos por personas como A.H. Marks. Moraleja: más vale una buena traducción en mano que cien volando (1972: 43).

Es poco lo que Sakai decide expresar en términos categóricos sobre el proceso de traducción o su resultado, pero se puede concluir que considera que: (1) las traducciones pueden permitir una comprensión cabal de la obra de un autor extranjero y (2) algunas traducciones son más conducentes a dicha comprensión que otras. Es una pena que en la nota no se detallen los problemas de la traducción que Alfred H. Marks preparó en 1968 de *Kinjiki* (traducida como *Forbidden Love*) para Alfred A. Knopf, pues esto permitiría definir por negación y al menos de forma parcial, los criterios que aplica Sakai para juzgar una «buena traducción». No obstante, la reseña de Edward Seidensticker para la novela, publicada en el *New York Times* el 23 de junio de 1968, permite reponer parte de esa información:

As for the translation by Alfred Marks: it is far from flawless. There is an occasional tendency toward cuteness and exoticism, an effort to take one back to the "honorable-shadow" school of a generation or two ago. The treatment of proper nouns and the names of objects is sometimes erratic. Yet Mr. Marks is to be complimented for his patience and ingenuity in bringing light to passages, particularly disquisitions from the mouth of the aged novelist, that are very murky indeed in the original (1968: 32).

El exotismo y la desprolijidad que señala Seidentisticker, junto el hecho de que la versión de Marks no cuente con una introducción ni con notas del traductor –ambos, como se ha visto, recursos a los que Sakai apela siempre que puede– podrían ser motivos suficiente para su repudio de esta traducción. La «buena traducción» parece ser para Sakai aquella en la que el traductor asume la responsabilidad por el texto literario;

lo estudia profundamente y lo traslada con cuidado, observando tanto la complejidad de sus referencias culturales como su entramado formal. En este sentido, los criterios de Sakai evocan la eticidad de la traducción postulada por Berman (1995: 90), entendida como respeto ante el original y los lectores.

6. Análisis comparativo de las traducciones de «Rashomon» publicadas en 1954

La publicación de *Rashomon* por la editorial López Negri constituye en sí un hecho extraordinario, pero este momento histórico de introducción a una cultura periférica de una literatura periférica en traducción directa está caracterizado por una particularidad adicional: menos de un mes después de esa publicación, apareció en Buenos Aires otra traducción directa de dos de los textos de Akutagawa incluidos en *Rashomon*. De pronto, y gracias a la comunidad nikkei local, la literatura japonesa moderna resonaba en dos versiones argentinas.

Koichi Komori y su hermano fundaron la editorial Ko-Shi-E junto a Shigekazu Shimazu y Takeshi Ehara en 1953. El resultado de esa empresa fue la antología *Cuentos japoneses*, publicada en junio de 1954. El volumen incluye ilustraciones de Syo Hunahashi y está dividido en dos partes: «Cuentos del ambiente del siglo X» y «Selección de cuentos, cuyo tema es la mujer japonesa». La primera parte está compuesta solo de dos cuentos de Akutagawa: «Rashó-mon» y «En el bosque». La segunda, de cuatro relatos escritos por tres autores («Ha florecido un ume», de Shugoro Yamamoto; «Furin (Campanilla de viento)», de Shugoro Yamamoto; «Osai, la isleña», de Masajiro Kojima; e «Historia de la mujer» de Itoko Koyama). La solapa frontal está dedicada exclusivamente a Akutagawa, y comienza mencionando la popular película de Kurosawa. Takeshi Ehara, director en ese momento del periódico *Akoku Nippo* (Onaha, 2011b) aparece reconocido como traductor pero, a diferencia de la edición de López Negri, su nombre no se encuentra en la primera página, sino en la última. El volumen, según el propio Ehara, estaba pensado para el público general argentino, pero también para que los integrantes de la colectividad japonesa se lo regalaran a sus amigos argentinos o, en caso de ser padres, a sus hijos (Federación de Asociaciones Nikkei en la Argentina, 2004: 404). Siguiendo a Hermans (1996), Pagni afirma que «al lector implícito del texto fuente en la cultura de origen, la traducción le suma un segundo lector implícito inscripto en el texto traducido y referido a la cultura receptora» (2017:

62). El lector de la traducción de Ehara es doble desde el origen de su proyecto: incluye tanto a la comunidad inmigrante a la que pertenece como a los lectores locales.

La existencia de estas dos versiones de dos cuentos de Akutagawa, originadas en el mismo tiempo y espacio, ofrece la inusual oportunidad de cotejar los enfoques y las estrategias de traducción desplegadas en los albores de la importación de una nueva literatura, para la que aún no existían normas específicas. No se busca evaluar los textos resultantes, sino describirlos, a fin de reconstruir la visión de los traductores de su propia misión como mediadores, así como la visión del mundo que cada uno ha decidido recrear (Baker, 2000: 260). Es decir, la hipótesis de lectura para el siguiente análisis es que estas dos traducciones, leídas en paralelo, echan luz sobre los *habitus* traductores de los que surgen y sobre la relación entre esos *habitus* y las normas de traducción –entendidas estas como regularidades en la conducta traductora en una determinada situación sociocultural– (Toury, 1995) vigentes en ese momento en el campo de la producción literaria local. Asimismo, en las estrategias de traducción de ambos traductores pueden leerse horizontes particulares sobre la función del traductor y la traducción en el sistema literario receptor.

Cuentos japoneses incluye notas del traductor pero no cuenta con ningún texto introductorio. Es posible que los editores no consideraran tener la legitimación necesaria para ofrecer una interpretación de la literatura japonesa, o que llegaran a la conclusión de que un texto semejante no era necesario en función del principal contexto potencial de circulación de la obra (dentro y en los márgenes de la comunidad nikkei). Como se ha visto ya, la traducción de Sakai cuenta con un prólogo relativamente extenso que es solo una parte del aparato introductorio que construyó para la obra editada por López Negri, y que demuestra tanto que la publicación estaba pensada para un público local que respondería positivamente a una introducción de corte académico a la literatura japonesa, como que, desde su ingreso a este campo de la producción cultural restringida, su formación y actividades previas de difusión cultural fueron suficientes para permitirle acceder al grado mínimo de legitimación necesario para que se lo considerase un «introductor responsable» adecuado para la nueva literatura.

A continuación, se comparará el relato «Rashomon» en ambas ediciones a través del análisis de las notas del traductor incluidas y de algunos fragmentos seleccionados. El cotejo revelará que, a grandes rasgos, Ehara tiende con mayor frecuencia a la extranjerización y Sakai, a la aclimatación, pero ambos traductores asumen por

momentos el papel de intérpretes del texto a través de instancias explicativas. En esos casos, mientras que Ehara responde a un *habitus* en el que el periodismo es un componente importante y tiende a explicitar u omitir información para facilitar la asimilación del texto por parte del lector, Sakai responde a su *habitus* de estudioso e investigador de la literatura japonesa y ofrece al potencial lector intervenciones más detalladas y enciclopédicas.

La versión de Ehara contiene once notas, mientras que en la versión de 1954 de Sakai hay siete. Así comienzan ambas versiones:

Edición de Ko-Shi-E (Ehara)	**Edición de López Negri (Sakai)**
Era el anochecer de cierto día… En las puertas de Rashó-mon se refugiaba un genín (1) a la espera de que cesara la lluvia que caía fuertemente. (13)	Era un frío atardecer. Bajo *Rashomon* (1), el sirviente de un samurai esperaba que cesara la lluvia. (25)

Sakai comienza haciendo una nota para Rashomon, que sitúa la puerta espacialmente, mientras que Ehara recurre a una glosa breve en ese caso y anota «genín», que Sakai describe en relación al término más conocido de «samurai». Sakai también hace una nota para la «avenida Sujaku», que en la versión de Ehara no está anotada y se translitera como «avenida Suzaku». Ambos coinciden en dejar «ichimegasa» y «momieboshi» como préstamos en el cuerpo del texto (en Sakai en cursiva; en Ehara, en redonda) y hacer notas. Las de Sakai tienden a mayor densidad informativa («sombrero antiguo para dama, de paja o tela lacada, según la clase social a que pertenecía quien lo usaba» y «antiguo gorro que usaron los nobles y los samurai» vs. «sombrero grande para damas con velo» y «bonete» en Ehara).

La siguiente nota en Ehara es para «Shib» («decoraciones hechas en los dos extremos del caballete de cualquier edificio monumental», 14), que Sakai reduce al sustantivo «torre» («volaban en círculo alrededor de la torre», 26). Ehara también hace una nota para «saru» («Mono en el zodíaco japonés. Saru corresponde a las cuatro de la tarde», 15), para el segmento 申の刻下りからふり出した雨は、いまだに上るけしきがない, que decide traducir de forma literal: «había comenzado a llover desde la hora Saru (1) y no parecía querer escampar» (15). Sakai, por su parte, generaliza la referencia temporal: «La lluvia, que había comenzado a la mañana, continuaba todavía después del atardecer» (27).

El próximo par de notas aparece en la misma sección de ambas versiones, y nuevamente Ehara opta por una forma más literal:

Texto original	**Edición de Ko-Shi-E (Ehara)**	**Edición de López Negri (Sakai)**
下人はそこで、腰にさげた聖柄の太刀が鞘走らないように気をつけながら、藁草履をはいた足を、その梯子の一番下の段へふみかけた。	Temiendo el joven que se le desenvainase la espada de hijirizuka (1) que tenía ceñida a la cintura, puso el pie calzado en warazori (2) en el peldaño más bajo de la escalera. (17)	Cuidando que no se deslizara su *katana* (1) de la vaina que sujetaba a la cintura, el sirviente puso el pie, calzado con zori (2), sobre el primer peldaño. (29)

Ehara mantiene «hijirizuka» y agrega la nota «una clase de empuñadura»[8] (17), mientras que Sakai incorpora el préstamo «katana»[9] y agrega una nota en la que se lee: «espada japonesa». Ambos anotan 藁草履 (*warazōri* en el original, Sakai omite 藁, que significa «paja») como «sandalia hecha de paja» (Ehara) y «calzado similar a la sandalia hecho con paja de arroz» (Sakai). Poco más adelante, Ehara anota «yamamori» («una clase de salamanquesa», 17), pero Sakai reduce la referencia a «lagarto» (29). Ehara también anota «hiwada» como «el color que presenta el género tejido con hilos verticales de trama roja sobre fondo celeste» (18) en el segmento «vestida con ropa de color *hiwada*[10]», mientras que Sakai escribe «vestida con un kimono de color ciprés» (30), que es la traducción generalmente aceptada para 檜皮色[11].

Ambos anotan «Kebiishi», pero la nota de Sakai es considerablemente más extensa («Jefe de policía de la capital. Nombre antiguo» en Ehara, 20, vs. «Alta comisaría instituida por la Corte Imperial en el año 816, como medida contra los perturbadores del orden. En la época Kamakura (1186-1333), cuando la casta guerrera de los samurai subió al poder, implantó otra autoridad judicial, decayendo la autonomía

[8] 聖柄 (ひじりづか, *hijirizuka*): sword hilt shaped similar to the handle of a vajra, plain, wooden sword hilt (as opposed to those wrapped in sharkskin). [Recuperado de: https://jisho.org/search/%E8%81%96%E6%9F%84%20%23kanji]

[9]El término original es 太刀, *tachi*, un tipo de espada más específico que 刀, *katana*.

[10] A diferencia de todos los demás en el texto, este término aparece en cursiva en la versión de Ehara.

[11] 檜皮色 (ひわだいろ, *hiwadairo*): dusky-red; color of cypress bark [Recuperado de: https://jisho.org/search/%E6%AA%9C%E7%9A%AE%E8%89%B2]

del Kebiishi», 32). Ehara anota «cuartel de Tatewaki» como («guardianes del príncipe heredero», 21) pero en Sakai se reduce a «barraca de los Guardianes» (33).

En general, ambos traductores parecen estar de acuerdo respecto a los momentos que requieren algún tipo de tratamiento en función del contenido culturalmente marcado. Ehara tiende a mantener los préstamos y hacer notas, mientras que Sakai diseña una estrategia mixta, reemplazando algunos términos por otros igualmente marcados pero de mayor circulación y, en algunos casos, también haciendo notas («samurai» no está anotado en esta versión pero tendrá una nota en la edición de 1956, «kimono» no lleva una nota y «katana» está anotado).

Baker sostiene que el estudio del estilo a través del cotejo: «must focus on the manner of expression that is typical of a translator, rather than simply instances of open intervention. It must attempt to capture the translator's characteristic use of language, his or her individual profile of linguistic habits, compared to other translators» (2000: 245). Es por ello que a continuación se reproduce un fragmento más extenso del cuento en ambas versiones y con el texto original, a fin de señalar algunos patrones:

«Rashomon» Ryunosuke Akutagawa Texto Original –1915	**«Rashó-mon» Versión de Takeshi Ehara – 1954**	**«Rashomon» – Versión de Kazuya Sakai – 1954**
下人は七段ある石段の一番上の段に、洗いざらした紺の襖の尻を据えて、右の頬に出来た、大きな面皰を気にしながら、ぼんやり、雨のふるのを眺めていた。 作者はさっき、「下人が雨やみを待っていた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようと云う当てはない。ふだんなら、勿論、主人の家へ帰る可き筈である。所がその主人からは、四五日前に暇を出された。前にも書いたよう	El genín sentado en el último escalón, con su rústico vestido raído por el uso, contemplaba absorto la lluvia, un tanto preocupado por un grano que ocupaba parte de su cara. El autor de este cuento dijo al principio que «en las puertas de Rashó-mon se refugiaba un genín a la espera de que cesara la lluvia». Sin embargo no ha sido exacto al decir esto, pues expresándose de este modo parece querer insinuar que es la lluvia la que impide al genín proseguir su camino para cumplir con algún	El sirviente vestía un gastado kimono azul y estaba sentado en el último de los siete escalones contemplando distraídamente la lluvia, mientras concentraba su atención en el grano de su mejilla derecha. Como decía, el sirviente estaba esperando que cesara la lluvia; pero no tenía en particular ninguna idea de lo que haría después. En circunstancias normales, lo natural habría sido volver a casa de su amo; pero unos días antes éste lo había despedido, a

に、当時京都の町は一通りならず衰微していた。今この下人が、永年、使われていた主人から、暇を出されたのも、実はこの衰微の小さな余波にほかならない。だから「下人が雨やみを待っていた」と云うよりも「雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれていた」と云う方が、適当である。その上、今日の空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimentalisme に影響した。	propósito. Pero no es así, este hombre no tiene ningún proyecto para el futuro, aún cuando deje de llover. Su porvenir es totalmente incierto. Antes, seguramente habría regresado a casa de sus amos, pero desde hace unos cinco días ha sido despedido, como consecuencia de la miseria y decadencia existentes en la capital. Ahora está allí sin saber qué hacer. Todo le es igual. Es por esto que al comenzar el cuento el autor debió expresarse con estos términos: «Un genín que se había refugiado de la lluvia en las puertas de Rashó-mon, estaba sin saber que rumbos tomar…» El incesante caer de la lluvia influía sobre el «sentimentalisme» del joven. (15)	pesar de haber estado varios años a su servicio. El suyo era uno de los tantos problemas que habían surgido como consecuencia del precipitado derrumbe de la prosperidad de Kyoto. Por eso hubiera sido mejor en este caso aclarar: «el sirviente que espera en el portal no sabe qué hacer pues no tiene ni adónde ir». Es cierto que por otra parte, el tiempo oscuro y tormentoso había deprimido notablemente el *sentimentalisme* de este sirviente de la época Heian. (26-27)

En general, Sakai preserva más detalles que Ehara en este fragmento («azul», «siete», «mejilla derecha», «de la época Heian») y opta por asumir la voz del autor en primera persona («Como decía, el sirviente estaba…»), que, probablemente, sea el modo más convencional de interpretar ese uso de la tercera persona en japonés. La versión de Ehara en ese segmento es una traducción literal de la estructura original, lo que genera el efecto, deseado o inconsciente, de dotar de voz al traductor, quien, para el lector de la versión en español, comenta sobre el modo en que debería haberse expresado el escritor original («El autor de este cuento dijo al principio…»). Sakai solo expande el segmento sobre el estado del clima (今日の空模様 podría traducirse como «el aspecto del cielo» o «el clima»), en el que agrega «oscuro y tormentoso», mientras que, en la traducción de Ehara, se aprecian dos momentos explicativos que se alejan del texto original (las oraciones marcadas en gris). Esto podría interpretarse como un

intento por parte de Ehara de mediar activamente entre los textos, asegurándose de que el tono llegue al lector en español, a quien se le presenta un mundo y un conjunto de valores lejanos en tiempo y espacio.

Por tratarse de dos traductores nikkei, con conexiones permanentes con los dos sistemas que los interpelan, ambos están en condiciones de evaluar la relación entre las culturas interactuantes y las posibilidades de comprensión de los potenciales lectores de la versión. Ehara, desde su *habitus* periodístico, orienta la lectura mediante intervenciones más directas que buscan hacer patente el subtexto, pero ofrece menos información contextual. Sakai manifiesta su imagen de los lectores ante todo en la estrategia de transformación de los préstamos, que tiende a facilitar mínimamente la lectura pero al mismo tiempo da por sentado cierto bagaje cultural, y en sus notas enciclopédicas. El lector ideal de Sakai, entonces, es curioso, poseedor de un gran bagaje cultural y está acostumbrado a procesar grandes volúmenes de información y a leer críticamente. De cierto modo, es el mismo lector de la revista *Sur*: « ¿Cómo era el lector ideal de *Sur*? Eran hombres y mujeres cultos de América y la Argentina, o que aspiraban a serlo. Bien informados, catadores del pensamiento, del arte, de la literatura, especialmente de lo contemporáneo, sin limitaciones de géneros, corrientes y estilo» (Zuleta, 1999: 220).

7. Conclusiones

Mediante sus numerosas contribuciones, Sakai se erigió en facilitador de un intercambio entre culturas de lo más distantes. La confluencia de factores –su doble interpelación como integrante de la comunidad nikkei argentina, su extensa formación, su manejo de una lengua periférica en una cultura semiperiférica, sus aptitudes literarias, su amplia red de contactos y acceso a los recursos materiales necesarios– resultó en la configuración de un *habitus* importador propicio para la difusión de una nueva literatura en el campo literario latinoamericano. Su mediación multidiscursiva fue clave en la recepción temprana de la literatura japonesa en el contexto hispanohablante, no solo porque fue uno de los primeros en abordar la tarea, sino por el grado de responsabilidad con el que asumió el papel de agente importador.

El análisis precedente de sus versiones demuestra que, en su práctica traductora, Sakai sigue una estrategia similar a la que Patricia Willson detecta en las traducciones de José Bianco, a quien califica de «traductor clásico»:

> La segunda estrategia entraña la creación de una lengua de traducción, una lengua cuidada y neutra, que obedece a un imaginario del decoro en la expresión, según el cual las diferencias locales son un obstáculo para la eficacia en la transmisión de sentidos, y la modalidad apropiada para superarlas es el uso de una *lingua franca* que las excluya (2004: 187).

No obstante, y a diferencia de Bianco, Sakai no puede apuntar a ser un «vidrio transparente» (2004: 191), pues sabe que su lector no será nunca él mismo. El lector ideal de sus traducciones es, como ya se ha visto, parecido a él a nivel de su bagaje académico y preferencias estéticas, pero no puede de ningún modo igualarle a nivel de su bagaje referencial en relación con Japón. Sakai es consciente de su singularidad e interviene en el texto mediante glosas y notas al pie para acortar las distancias y llenar los vacíos, pero sin menospreciar el interés y la capacidad de asimilación de lo culturalmente distante por parte de su lector. En otras palabras, al igual que Bianco «aclimata un estilo, un orden discursivo, no la construcción espacio-temporal de lo foráneo» (Willson, 2004: 227) pero, a diferencia de él, se hace visible con frecuencia, pues de otro modo la construcción particular de lo foráneo con la que trabaja resultaría inaccesible para sus lectores. Asimismo, sus introducciones a las obras, con sus numerosas analogías y comparaciones con la literatura occidental, no condescienden ni devalúan, sino que presenta la literatura japonesa a ese «lector culto» como una realidad compleja pero aprehensible. Su contribución al intercambio cultural entre Japón y Latinoamérica fue enorme, y sus traducciones sin dudas han dejado huella en el modo en que se ha abordado la traducción de obras literarias japonesas al español desde su intervención. Podría ser de utilidad explorar en investigaciones futuras los patrones o normas que se han desprendido de su intervención en el sistema de literatura japonesa traducida al español.

Sakai habló en varias oportunidades sobre su sentido o carencia de pertenencia (véase Takaki, 2018: 145-148). Como importador, fue multicultural y multidiscursivo pero, desde el punto de vista de la consagración, su posicionamiento también fue doble. Si bien se lo legitimó gradualmente dentro del campo argentino de la producción cultural restringida en el que se desempeñaba, e influyó con sus prácticas sobre la visión de Japón de figuras como Borges y Paz, su consagración en el campo de la producción cultural a gran escala nunca se consolidó por completo y, en ese contexto, sus intervenciones en la literatura se valoraron por ser traducciones directas y no por el minucioso aparato paratextual que construyó en torno a los textos, como demuestran los prólogos de las reediciones editadas por el CEAL. En sus propias declaraciones, Sakai

nota la distancia que separa su mediación académica (Falcón, 2018: 193) del «público general»:

> Interpretar correctamente, fielmente la literatura de otros, es una forma de hacer literatura. He estudiado como especialista la literatura japonesa, incluyendo el teatro. Soy intérprete y hago investigaciones sobre esta materia, lo cual incluye la traducción. Dentro de la literatura, yo soy un traductor, y lo digo con mucho orgullo. Hay gente que no se resigna a que le llamen traductor, porque lo consideran como un término de segunda o de tercera categoría. A mí, en cambio, me parece muy bien. Claro que la idea del oficio de traductor que tiene la gente nada tiene que ver con lo que estoy haciendo (Cordero citado en Takaki, 2018: 36-37).

Takaki sostiene que Sakai se valió de todas las manifestaciones creativas a su alcance para comunicar (a otros y entre sí) las facetas de su identidad: expresó con la pintura lo que no logró expresar en el lenguaje, y lo que no logró expresar con la pintura lo expresó mediante la traducción y la crítica (2018: 148). Su actividad en el espacio cultural, por lo tanto, se configura como la serie de transferencias y mediciones de fuerzas que caracterizan la trayectoria de un importador, pero también como actos expresivos e interpretativos de una relación particular con el mundo. En su reflexión sobre la relación del escritor nikkei con Japón, Higa ve, además de la «mirada corrida», «un amor no correspondido, una relación poética, inmensa, intensa y un poco patética» (2020). Ese «amor nikkei» también está presente en la trayectoria de Sakai. Es a partir y a través de la *filia* por Japón, Argentina y el arte en todas sus formas que traduce, prologa y anota con esmero para los lectores latinoamericanos; reniega abiertamente de una traducción poco cuidada de Mishima, que no hace justicia al autor japonés; y, titula la mayoría de sus *Ondulaciones* con los nombres de los compositores y composiciones de jazz que tanto lo inspiraron.

8. Bibliografía

8.1. Fuentes primarias

8.1.1. Traducciones

Akutagawa, R. (1954). *Rashomon.* Trad. de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Lópes Negri.

Akutagawa, R. (1959). *El biombo del infierno y otros cuentos.* Trad. de Kazuya Sakai. Buenos Aires: La Mandrágora.

Akutagawa, R. (1959). *Kappa - Los engranajes*. Trad. de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Ediciones Mundonuevo.

Akutagawa, R., Yamamoto, S., Kojima, M., & Koyama, I. (1954). *Cuentos japoneses.* Trad. de Takeshi Ehara. Buenos Aires: Ko-Shi-E.

Dazai, O. (1960). *El sol que declina.* Trad. de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Sur.

Mishima, Y. (1959) *La mujer del abanico. Seis piezas de teatro Noh moderno*. Trad. de Kazuya Sakai. Buenos Aires: La Mandrágora.

8.1.2. Introducciones, ensayos y reseñas

Sakai, K. (1954). «Introducción a Rashomon». En R. Akutagawa, *Rashomon*. Buenos Aires: López Negri, pp. 13-22.

Sakai, K. (1959). «Introducción». En Y. Mishima, *La mujer del abanico. Seis piezas de teatro Noh moderno*. Buenos Aires: La Mandrágora, pp. VII-XIX.

Sakai, K. (1959). «Nota preliminar del traductor». En R. Akutagawa, *Kappa - Los engranajes*. Buenos Aires: Ediciones Mundonuevo, pp. 13-18.

Sakai, K. (1966). «El sol que declina. Algunos aspectos de la literatura japonesa». En *Revista de la Universiad de México*, 15-18.

Sakai, K. (1972). «El que quería conocer a Mishima». En *Plural*, 7, 42-43.

8.2. Bibliografía de referencia

Abdallah, K. (2014). «The Interface between Bourdieu's Habitus and Latour's Agency: The Work Trajectories of Two Finnish Translators». En: G. M. Vorderobermeier (ed), *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 111-133.

Akutagawa, R. (2006). *Rashomon and Seventeen Other Stories*. Trad. de J. Rubin. London: Penguin Group [edición electrónica].

Baker, M. (2000). «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator». *Target*, 12, 2, pp. 241-266.

Bassnett, S., y Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers.

Berman, A. (1989). «La traduction et ses discours». En *Meta*, XXXIV, pp. 672-679.

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard [Fragmentos traducidos por Melina Blostein y Carolina Massola, mimeo]

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Borges, J. L. (1959). «Prólogo». En R. Akutagawa, *Kappa, Los engranajes*. Buenos Aires: Mundonuevo, pp. 9-11.

Borges, J. L. y Ferrari, O. (2005). *En diálogo*, Volumen 2. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourbotte, J. (2020). «Aproximaciones preliminares al habitus de traductor de J. R. Wilcock en editoriales argentinas (1945-1959)». En *Perífrasis* 11, 21, Bogotá, pp. 26-45.

Bourdieu, P y Wacquant, L. J. D. (1992). *Réponses: Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil.

Bourdieu, P. (1984). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

Bourdieu, P. (2002). «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». En *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, pp. 3-8.

Bourdieu, P. (2011). «La ilusión biográfica». En *Acta Sociológica*, 56, pp. 121 – 128.

Casanova, P. (2002). «Consécration et accumulation de capital littéraire». En *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144. [Trad. de de Ruth Spivak: «Consagración y acumulación de capital literario», mimeo].

Catelli, N. y Gargatagli, M. (1998). *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Chauviré, C. y Fontaine, O. (2008). *El vocabulario de Bourdieu*. Trad. de Víctor Goldstein. Buenos aires: Atuel.

Chesterman, A. (2006). «Questions in the sociology of translation». En J. Ferreira Duarte, A. Assis y R. T. Seruya (eds), T*ranslation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, pp. 9-28.

Cisneros Castro, M. (2012). *Análisis del narrador de «El biombo del infierno» de Akutagawa Ryunosuke, de su papel en la historia y de su forma de presentar los personajes*. Tesis de Maestría. Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México D. F.

de Swaan, A. (2001). *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press.

Del Conde, T. (1987). «Kazuya Sakai: una larga conversación». En *Kazuya Sakai. Serie Genroku*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 17-24.

Delisle, J., & Woodsworth, J. (eds.). (1995). *Translators through history*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.

Delisle, J., & Woodsworth, J. (eds.). (2012). *Translators through History: Revised edition*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Di Lello, L. (2019). «Teatro Noh, mito y artificio». En *Actas III Jornadas (2019)*, Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Donaire, M. L. (1991). «(N. de T.): Opacidad lingüística, idiosicrasia cultural». En M. L. Donaire, & F. Lafarga (eds), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 79-92.

Driben, L. (2013). *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*. México D. F: Fondo de Cultura Económica [edición electrónica].

Espinar Castañer, E. (2009). *La difusión de Japón en Argentina (1900-1945) (Memoria de investigación)*. Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca.

Falcón, A. (2015). «Historia de la edición en la Argentina desde la perspectiva de los Estudios de Traducción. Bosquejo para un estado de la cuestión bibliográfica». Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina, Buenos Aires.

Falcón, A. (2018). *Traductores del exilio - Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983).* Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Falcón, A. et al. (2016). «Programa de Investigación 2016-2018: "Figuras del traductor en la cultura argentina"». Instituto Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández», Buenos Aires.

Federación de Asociaciones Nikkei en la Argentina. (2004). *Historia del inmigrante japonés en Argentina*, Tomo 2. Buenos Aires: F.A.N.A.

Fernández Speier, C. (2019). *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia: De Mitre a Borges*. Buenos Aires: Eudeba.

Fólica, L. (2016). *Reescrituras de la espiral Producción y recepción de* Ubu roi *de Alfred Jarry en Francia y su traducción y recepción en Argentina y España (1896-2016).* Tesis Doctoral. Universidat Pompeu Fabra, Barcelona.

Fowler, E. (1992). «Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction». En *Journal of Japanese Studies*, 18, 1, pp. 1-44.

Gavirati, P., e Ishida, C. (2017). «Interpelación o autonomía. El caso de la identidad nikkei en la comunidad argentino-japonesa». En *Alteridades*, 27, 53, pp. 59-71.

Geertz, C. (1973). «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture». En *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, pp. 3-30.

Ginzburg, C. (1976). *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Trad. de J. Tedeschi y A. C. Tedeschi. London: Routledge y Kegan Paul.

Ginzburg, C. (1993). «Microhistory: Two or Three Things that I Know About It». Trad. J. Tedeschi y A. C. Tedeschi. *Critical Inquiry*, 20, 1, pp. 10–35.

Gómez, S. (2011). «La colectividad japonesa en Argentina: entre la invisibilidad y el Obelisco». X Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Gómez, S. y Onaha, C. (2008). «Asociaciones voluntarias e identidad étnica de inmigrantes japoneses y sus descendientes en Argentina». En *Migraciones*, Publicación del Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones, 23, pp. 207-235.

Gouanvic, J. M. (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras: Artois Presses Université.

Gouanvic, J. M. (2002a). «A Model of Structuralist Constructivism in Translation Studies». En T. Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II*. Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 93–102.

Gouanvic, J. M. (2002b). «The Stakes of Translation in Literary Fields». *En Across Languages and Cultures*, 3, 2, pp. 159–168.

Gouanvic, J. M. (2005). «A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, "Habitus", Capital and "Illusio"». *The Translator*, 11, 2, pp. 147–166.

Gouanvic, J. M. (2006). «L'enjeu d'une théorie sociologique de la traducción». En M. Ballard (coord.), *Qu'est-ce que la traductologie?* Arras: Artois Presses Université.

Hanna, S. (2016). *Bourdieu in Translation Studies: The Socio-cultural Dynamics of Shakespeare Translation in Egypt*. New York: Routledge.

Heilbron, J. (1999). «Toward a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System». En *European Journal of Social Theory*, 2, 4, pp. 429-444.

Heilbron, J. (2010). «Structure and Dynamics of the World System of Translation», UNESCO, International Symposium «Translation and Cultural Mediation», February 22-23.

Henitiuk, V. (2012). *Worlding Sei Shônagon: The Pillow Book in Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Hermans, T. (1996), «The Translator's Voice in Translated Narrative». En *Target*, 8, 1, pp. 23-48.

Higa, M. (1995). «La problemática identificatoria de los inmigrantes japoneses y sus descendientes en Argentina». V Jornadas sobre Colectividades, Buenos Aires.

Higa, V. (2020). «Qué es ser unx escritorx nikkei y otros juegos de la identidad». En *Transas*, Universidad de San Martín. Recuperado de: https://www.revistatransas.com/2020/09/03/escritorxnikkei_virginiahiga/ [última consulta: 12 de enero de 2021].

Katō, S. (1997). *A History of Japanese Literature: From the Man'yōshū to Modern Times*. Trad. de Don Sanderson. Richmond: Japan Library.

Keene, D. y Takaki K. (2019). «Evocación de Kazuya Sakai: Kana Takaki entrevista a Donal Keene». En *Letras Libres*, 22, pp. 23-25.

King, J. (2007). *The Role of Mexico's Plural in Latin American Literary and Political Culture*. New York: Palgrave Macmillan .

King, J. (2009). *Sur: A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kodama, M. (2013). «Para mí, Japón era mi padre». *La Plata Hochi* (1 de ferbero). Recuperado de: http://www.laplatahochi.com.ar/index.php?option=com_content&id=563 [última consulta: 12 de enero de 2021].

Levi, G. (1991). «On Microhistory». En P. Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press, pp. 93–113.

Lincoln, Y. S. y Guba, E. G. (2000). «The Only Generalization is: There is No Generalization». En Gomm et al. (eds), *Naturalistic Inquiry*. Newbury Park: Sage, pp. 27-44.

Lobos, O. (2017). «La labor pionera de tres traductoras rusas en Argentina». III Congreso Internacional - Identidad nacional a través del diálogo entre culturas: Rusia e Iberoamérica, Universidad Federal del Sur, Rusia, septiembre 28-30.

Michel, L. (2020). «Kazuya Sakai In Texas». En *Athenaeum Review*, 4. Recuperado de: https://athenaeumreview.org/essay/kazuya-sakai-in-texas/ [última consulta: 2 de enero de 2021].

Moretti, F. (2000). «Conjectures on World Literature». *New Left Review*, 1, pp. 55-68. Recuperado de: https://newleftreview.org/issues/II1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature [última consulta: 10 de diciembre de 2020].

Munday, J. (2014). «Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns». *The Translator*, 20, 1, pp. 64-80.

Ocampo, V. (1976). «Un asunto de suma importancia: la traducción». En *Sur*, 338-339, pp. 15-19.

Okayama, E. (2012). «A Nagasaki Translator of Chinese and the Making of a New Literary Genre». En N. Sato-Rossberg, y J. Wakabayashi (eds.), *Translation and Translation Studies in the Japanese Context*. London: Continuum, pp. 53-72.

Onaha, C. (2011a). «Historia de la migración japonesa en Argentina. Diasporización y transnacionalismo». En *Revista de Historia*, Universidad Nacional del Comahue, 12, pp. 82-96.

Onaha, C. (2011b). «Los japoneses en la sociedad argentina: transformación de su imagen a lo largo del siglo XX». XVIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, Buenos Aires.

Pageaux, D. H. (1994). «De la imagineria cultural al imaginario». En P. Brunel e Y. Chevrel (eds.), *Compendio de Literatura Comparada*. Trad. de I. Vericat Núñez. México: Siglo XXI, pp. 101-131.

Pagni, A. (2017). «Xul Solar, un traductor en dos escenas de traducción». En M. Marione y G. Tineo, *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 45-78.

Paloposki, O. (2007). «Translators' agency in 19th-century Finland». En Y. Gambier, M. Shlesinger y R. Stolze (eds.), *Doubts and Directions in Translation Studies: Selected contributions from the EST Congress, Lisbon 2004*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, pp. 335-346.

Paz, O. (1957). «Introducción». En *Sur*, 249, pp. 1-3.

Pym, A. (2009). «Humanizing Translation History». En *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42, pp. 23-48.

Pym, A. (2014). *Method in Translation History*. London: Routledge.

Ronen, S. et al. (2014). «Links that speak: The global language network and its association with global fame». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111-52, pp. E5616–E5622. Recuperado de: https://www.pnas.org/content/111/52/E5616 [última consulta 12 de diciembre de 2020]

Rubio, C. (2014). «La traducción literaria del japonés en lengua española: tendiendo puentes». En O. Carbonell I Cortés (ed.), *Presencias japonesas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 21-33.

Rundle, C. (2018). «Temporality». En L. D'hulst, e Y. Gambier (eds.), *A History of Modern Translation Knowledge*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, pp. 235–246.

Sakai, K., y Quartucci, G. (2013). *Ave de paso: Kazuya Sakai en México*. Buenos Aires: Kaicron.

Sapiro, G. (2008). «Normes de traduction et contraintes sociales». En A. Pym, M. Shlesinger y D. Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 199-208. [Traducción de Melina Blostein, mimeo].

Sarlo, B. (1983). «La perspectiva Americana en los primeros años de "Sur"». En *Punto de vista*, 17, pp. 10-12.

Sato, A. (2005). «Kazuya Sakai (1927-2001). Traductor y editor, el arte de las invenciones culturales». En *Kazuya Sakai. Itinerarios*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, pp. 25-26.

Sato, A. (2006). «Experiencias de traducción de Literatura japonesa: propuestas, revista, editoriales en Argentina». I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria: Voces nuevas, voces distantes: el traductor como introductor, Rosario. Recuperado de http://revistatokonoma.blogspot.com/2009/10/ponencia-i-jornadas-hispanoamericanas.html [última consulta 12 de diciembre de 2020].

Seidensticker, E. (1968). «Yuichi Was a Doll». *New York Times* (23 de junio), pp. 32.

Shimizu, N. (2013). «Los haikus de Borges: su peculiar acercamiento a la estética japonesa». En *Actas del I Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokio*, Tokio, pp. 99-105. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/tokio_2013.htm [última consulta: 10 de diciembre de 2020].

Simeoni, D. (1998) «The Pivotal Status of the Translator's». En *Target*, 10, 1, pp. 1–39.

Stahl, A. K. (2012). «Lecturas posibles del japonés». En G. Adamo (ed.), *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, pp. 177-192.

Svanascini, O. (1992). «Borges y las culturas orientales». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, pp. 347-360.

Takaki, K. (2016). «"Japón" desde Argentina: Las traducciones de Kazuya Sakai y su recepción». *ラテンアメリカ研究年報*, 36, pp. 67-95.

Takaki, K. (2018). *酒井和也とラテンアメリカの「新たな芸術」—帰国二世アーティストの移動と表現— [Kazuya Sakai and Latin American "New Art": Migrations and Expressions of a Kikoku Nisei artist]*. Tesis Doctoral. Tokyo University of Foreign Studies, Japón.

Toury, G. (1995). D*escriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.

Wilfert, B. (2002). «Cosmopolis et l'homme invisible: Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914». En *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 4, pp. 33-46.

Willson, P. (2004). *La constelación del sur: Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Willson, P. (2008), «Centenario/peronismo: dos escenas de traducción, dos configuraciones de poder», en L. R. Feierstein y V. E. Gerling (eds.), *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 181-191.

Yoshio, H. (2018). «Japanese Literature in English Translation». En *Waseda Rilas Journal*, 6, pp. 41-47.

Zaragoza, C. (1959). «Shohei Ooka: Hogueras en la llanura». En *Sur*, 261, pp. 57-58.

Zaragoza, C. (1961). «Osamu Dazai: El sol que declina». En *Sur*, 272, pp. 103-106.

Zeami (2018). *Fushikaden, tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh*. Ed. y trad. de J. Rubiera y H. Higashitani. Madrid: Trotta.

Zuleta, E. D. (1999). «Sur entre cultura y política: 1931-1960». En N. Girbal-Blacha y D. Quattrocchi-Woisson (eds.), *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, pp. 193-221.